

Del Taller a la Fábrica de Sueños

El cine en una ciudad industrial:
Barakaldo (1904-1937)



ehu press



OPEN
ACCESS



TXOMIN ANSOLA GONZÁLEZ



Del taller a la fábrica de sueños

El cine en una ciudad industrial:
Barakaldo (1904-1937)

Del taller a la fábrica de sueños

El cine en una ciudad industrial:
Barakaldo (1904-1937)

Txomin Ansola González

eman ta zabal zazu



Universidad
del País Vasco
servicio editorial

Euskal Herriko
Unibertsitatea
argitalpen zerbitzua

CIP. Biblioteca Universitaria

Ansola González, Txomin

Del taller a la fábrica de sueños [Recurso electrónico]: el cine en una ciudad industrial : Barakaldo (1904-1937) / Txomin Ansola González. – Datos. – Bilbao : Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea. Argitalpen Zerbitzua = Servicio Editorial, [2021]. – 1 recurso en línea: PDF (300 p.). – (Historia Contemporánea ; 24)

Ed. electrónica de la ed. impresa.

Modo de acceso: World Wide Web.

Bibliografía: p. 287-300.

ISBN: 84-8373-419-2

Barakaldo (Bizkaia). 2. Cine – Bizkaia.

(0.034) 791.43(460.152Barakaldo)



Imagen de portada/Azaleko irudia: Archivo Municipal de Barakaldo
Programa de Fiestas, 1931.
Autor: Azcona

© Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco
Euskal Herriko Unibertsitateko Argitalpen Zerbitzua

ISBN: 84-8373-419-2

*A mi padre, Domingo, «in memoriam»,
y a mi madre, Dolores,
con quienes vi y compartí mis primeras películas
en los cines de Barakaldo*

Índice

1. INTRODUCCIÓN	13
1.1. Revisión bibliográfica.	15
1.1.1. Historiografía cinematográfica vasca	17
1.2. Objetivo de la investigación	23
2. ANTECEDENTES PRECINEMATOGRAFICOS (1891-1904)	29
2.1. Marco económico y social	29
2.2. Espectáculos precinematográficos	34
2.3. Diversiones en Barakaldo a finales del siglo XIX: de los fantoches a la linterna mágica.	41
2.3.1. Títeres, compañías de gimnasia y ratas sabias	42
2.3.2. Panoramas, coreografía excéntrica y juegos de óptica	47
2.3.3. Cuadros disolventes	51
2.4. Forjando una nueva cultura visual	54
3. PRIMERAS PROYECCIONES CINEMATOGRAFICAS (1904-1908).	57
3.1. Marco económico y social	57
3.2. El Cinematógrafo: de París a la Margen Izquierda de la Ría del Nervión.	65
3.2.1. Madrid: Animatógrafo y Cinematógrafo	67
3.2.2. Dos kinetógrafos en Bilbao	70
3.2.3. Primeros pasos del cinematógrafo en Vizcaya	72
3.3. 1904: El cinematógrafo llega a Barakaldo	75
3.4. Tiempo para los cinematógrafos ambulantes	79

3.5. El cinematógrafo en la prensa baracaldesa	83
3.6. Teatro del Desierto	84
4. COMIENZA LA EXHIBICIÓN ESTABLE (1909-1915).	87
4.1. Marco económico y social	87
4.2. Afianzamiento del espectáculo cinematográfico.	93
4.2.1. Regulación legislativa del cinematógrafo.	96
4.2.2. Primeros cinematógrafos en Vizcaya	99
4.3. Cine de la Plaza, primer cinematógrafo estable	102
4.4. Gran Cinematógrafo Bilbao, un barracón de madera	109
4.5. Cine España, una experiencia breve	115
4.6. Petit Palais, un clásico entre los pioneros	120
4.6.1. Variedades y películas	125
4.7. Auge y caída de los primeros cines estables	130
4.7.1. Evolución de la programación	133
4.8. Cine al aire libre en las Fiestas del Carmen	136
4.9. Interpelación en el Congreso de los Diputados sobre la seguridad de los cines	141
4.10. El cinematógrafo, un espectáculo popular	147
4.11. Reflejo del cine en la prensa baracaldesa	149
5. CONSOLIDACIÓN DE LA EXHIBICIÓN (1916-1929).	153
5.1. Marco económico y social	153
5.2. El cinematógrafo: espectáculo de masas.	157
5.2.1. El cinematógrafo en Vizcaya	163
5.3. Se construye el primer gran cine: el Salón Principal.	167
5.3.1. Primeros años.	170
5.3.2. Las primeras temporadas	172
5.4. Afianzamiento de la exhibición cinematográfica	182
5.4.1. Programación y películas	184
5.5. El cinematógrafo en el semanario <i>El Galindo</i>	189
5.6. Dos proyectos fallidos	192
5.7. Vuelve el cine al aire libre a las Fiestas	195
5.8. Proyecciones cinematográficas puntuales.	198
5.9. Los Salesianos apuestan por el cinematógrafo	199
5.10. El cine como instrumento didáctico	201
5.11. Cine en La Orconera.	207

6. IRRUPCIÓN DEL CINE SONORO (1930-1937).	209
6.1. Marco económico y social	209
6.2. La irrupción del cine sonoro	214
6.2.1. La llegada del cine sonoro a España.	216
6.2.2. El cine sonoro en Vizcaya	219
6.2.3. Consolidación del cinematógrafo como espectáculo masivo	222
6.3. Gran Cinema Baracaldo, nuevo nombre del Salón Principal.	227
6.4. Teatro Baracaldo, cine en el centro de la ciudad.	232
6.4.1. Problemas con los equipos de sonido	236
6.4.2. Espectadores y recaudación	240
6.5. Los socialistas abren el Salón María Guerrero	247
6.6. La exhibición cinematográfica llega a los barrios: el Cine Luchana	254
6.7. Surge la exhibición parroquial, el Salón Landaburu	257
6.8. Notable crecimiento de la exhibición cinematográfica	267
6.9. El cine al aire libre en las fiestas: una tradición que se renueva cada año	271
6.10. Otras propuestas de exhibición cinematográfica	275
7. CONCLUSIONES	279
8. BIBLIOGRAFÍA	287

Capítulo 1

Introducción

Algo más de cien años después de la primera sesión de pago del Cinematógrafo Lumière que, como es conocido, tuvo lugar en París el 28 de diciembre de 1895, la historia del cine sigue siendo un amplio territorio por explorar y, consecuentemente, por escribir.

De hecho, la amplia bibliografía que ha generado el análisis del cinematógrafo durante todo este tiempo se ha ocupado de examinar el hecho cinematográfico, primordialmente, desde su vertiente artística. En relación a este enfoque de los estudios cinematográficos y a la necesidad de ampliar la perspectiva de los mismos escribía Emilio C. García Fernández:

Cada vez se hace más necesario entrar de lleno en el análisis de aspectos que exceden el marco autoral o de creación, campo sobre el que se trabaja ampliamente, y en el que se han dado relevantes y significativas aportaciones, pero que están conduciendo a que se olviden otros aspectos y ámbitos, a nuestro entender fundamentales, sin los cuales difícilmente se pueden abordar el conjunto de esa Historia que nos preocupa. Algunas de estas vías están siendo estudiadas en Tesis doctorales y en trabajos particulares, pero no está de más reclamar un mínimo de atención sobre los sectores industriales y las peculiaridades que rodearon a lo largo del tiempo su propia evolución. Cuando profundicemos en estos temas iremos conociendo mejor nuestro propio cine. Los hechos constatables dejarán a un lado la especulación y las reiteraciones que en poco o nada han favorecido a dar credibilidad a nuestra industria y arte cinematográficos¹.

El cinematógrafo es, pues, un fenómeno complejo que ha trascendido desde sus orígenes esa imagen claramente unidimensional, construida ha-

¹ Emilio C. GARCÍA FERNÁNDEZ (1996): «El espectáculo cinematográfico en Ávila», en Juan Carlos DE LA MADRID (coordinador): *Primeros tiempos del cinematógrafo en España*, Gijón, Universidad de Oviedo, Ayuntamiento de Gijón, p. 323.

bitualmente en torno al concepto de obra artística singular, que tiene en el director/autor su máxima figura. Como consecuencia de este planteamiento claramente reductor, un espectáculo que ha gozado desde sus inicios de un gran arraigo popular ha sufrido un proceso constante de mixtificación y ocultamiento de su verdadera naturaleza.

A diferencia de lo que propone este discurso dominante, que preside los estudios cinematográficos, el cine es una realidad poliédrica en la que confluyen aspectos tecnológicos, económicos, industriales y sociales, a los que con demasiada frecuencia no se les presta la atención que merecen a la hora de abordar el análisis del llamado *séptimo arte*. No debe olvidarse que la influencia determinante de estos factores se extiende desde los años previos en los que el cinematógrafo comenzó a dar sus primeros pasos, a finales del siglo XIX, hasta la actualidad, en que se ha integrado dentro de ese magma tentacular y espectacular llamado audiovisual tan omnipresente en la vida cotidiana de todos nosotros.

En abierta contraposición a lo que representan la teoría y la crítica cinematográfica, los otros dos segmentos que nutren los estudios cinematográficos, la historia del cine se afana, aunque desde fechas recientes, en analizar desde esa pluralidad de variables los cambios que se han operado en cada momento de su breve pero intensa vida, a la vez que busca explicar las causas y los efectos que han provocado los mismos.

Es preciso recordar que la historia del cine se ha caracterizado, durante demasiado tiempo, por situarse al margen de la investigación histórica al ocuparse sólo del cine, y no tener en cuenta el contexto social y económico en que se desarrollaba. Este hecho ha provocado graves disfunciones a la hora de definir el ámbito, el objetivo y la metodología desde donde abordar los estudios cinematográficos, pues no se han tenido en cuenta cuestiones previas de procedimiento que son básicas en cualquier otra disciplina científica que se ocupe de analizar el pasado.

Derivado de lo anterior ha sido el planteamiento generalista que ha imperado en la historiografía cinematográfica. Frente a esta tendencia se va abriendo camino cada día con más fuerza un enfoque sectorial de la historia del cine. Al situarse éste en unas coordenadas más precisas, tanto en el ámbito geográfico como cronológico, de lo que son un excelente exponente los trabajos de historia local, está llamado a lograr unos resultados mucho más documentados y fiables de los que han conseguido las visiones globales. Las virtudes y ventajas que ofrecen los estudios de historia local eran adecuadamente valoradas por Robert C. Allen y Douglas Gomery, en su libro *Teoría y práctica de la historia del cine*, de esta manera:

Es una fuente extensa y hasta el momento prácticamente sin explotar de investigación histórica. En vez de limitarse a examinar las interpretaciones ajenas, el investigador local tiene la oportunidad de encontrar y uti-

lizar una gran variedad de materiales primarios. Dado que se ha puesto tan poco empeño en documentar la cinematografía americana en el nivel local, es posible una contribución al estado de su conocimiento histórico. La acumulación de historias locales debería ayudarnos a reformar nuestra opinión sobre cuestiones vitales de la historia social y económica. Asimismo, como importante beneficio adicional, las historias del cine local no sólo obtienen información acerca de la historia del cine sino que también pueden facilitar una comprensión más general de una ciudad o pueblo en concreto: dónde y cómo vivían los diferentes grupos de gente, cómo y por qué se desarrollaron las ciudades, como lo hicieron en el siglo xx, y a qué tipos de actividades culturales y de esparcimiento tenían acceso los ciudadanos en un punto concreto de la historia de la ciudad².

Aunque los autores se refieren evidentemente al caso estadounidense, que es el que ellos conocen mejor, su reflexión es extensible a cualquier otro país y de hecho es aplicable sin ninguna modificación al panorama español, donde los estudios de historia local constituían hasta fechas recientes una clara excepción.

1.1. Revisión bibliográfica

Si repasamos lo que ha dado de sí la historiografía cinematográfica española, durante este tiempo, tendremos que una de las lagunas más llamativas, donde las ausencias son más notables, corresponde a todo lo relacionado con los orígenes y la evolución del espectáculo cinematográfico³.

A pesar de los esfuerzos que se han realizado desde comienzos de la década de los ochenta por investigar esta parcela significativa de la historia del cine español, desde una perspectiva autonómica, provincial y local⁴, los resultados con ser interesantes, en algunos casos, son insufi-

² Robert C. ALLEN y Douglas GOMERY (1995): *Teoría y práctica de la historia del cine*, Barcelona, Paidós, pp. 245-246.

³ Pionero de estos estudios y durante demasiados años único ejemplo de ellos fue la obra, en realidad un opúsculo, de José GRAHIT GRAU (1943): *El cine en Gerona*, Barcelona, Gráficas Fénix.

⁴ A título meramente orientativo, se pueden citar, entre otros, los siguientes: Carlos COLÓN (1981): *El cine en Sevilla (1896-1928)*, Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla; Manuel MUÑOZ ZIELINSKI (1985): *Inicios del espectáculo cinematográfico en la región murciana*, Murcia, Academia Alfonso X El Sabio; José M. FOLGAR DE LA CALLE (1987): *El espectáculo cinematográfico en Galicia (1896-1920)*, Santiago de Compostela, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Santiago; Josefina MARTÍNEZ (1992): *Los primeros veinticinco años de cine en Madrid, 1896-1920*, Madrid, Consorcio Madrid 92 y Filmoteca Española; Carles JOSÉ I SOLSONA (1994): *Els cinemes de Catalunya: evolució municipal i comarcal*, Barcelona, Fundació Institut del Cinema Català; Juan Carlos DE LA MADRID (1996): *Cinematógrafo y varietés en Asturias (1896-1915)*, Oviedo, Principado de Asturias, Consejería de Cultura; José Luis CASTRILLÓN HERMOSA e Ignacio MARTÍN JIMÉNEZ (1996): *El espectáculo cinematográfico en*

cientes globalmente, como de manera pertinente ya señaló en su momento Ángel Luis Hueso:

Aquesta tipus d'estudis amaguen, però, un perill, que és el caure en la simple erudició, sense aprofundir suficientment en el veritable motiu d'investigació.

Un dels recursos més vàlid per superar aquesta situació es incorporar aquestes estudis en un marc més general i profund, fet amb serietat, de manera que es possibiliti una integració entre els aspectes menors i el context en què es produeixen, aconseguint així la seva necessària finalitat de contribució al coneixement històric⁵.

El camino para lograr ese objetivo pasa inexorablemente por considerar los estudios sobre la historia del cine como una parcela más de la investigación histórica. Este planteamiento implica asumir, por parte de quien los emprenda, que se está sujeto a una práctica para la que hay que dotarse de los imprescindibles instrumentos teóricos y metodológicos que permitan lograr unos resultados que se puedan considerar satisfactorios y novedosos.

En este sentido la elaboración de trabajos sectoriales y de corte local, dentro de la variedad de propuestas y enfoques que la historia del cine permite desarrollar, constituye un terreno excelente para abordar desde una perspectiva más productiva la comprensión del hecho cinematográfico en las diferentes realidades en que tiene lugar.

L'estudi del cinema en una àrea limitada permet aprofundir en una sèrie de punts claus, petits però molt significatius, que il·luminen el conjunt amb gran força, i que en ser coneguts de manera immediata es poden valorar millor.

(...) En definitiva, sembla més recomanable la limitació de l'estudi a períodes de temps més curts però més homogenis⁶.

Una argumentación similar, en la que se reivindicaba la «fragmentació de la història», ya que de esta manera la historia general del cine español dará paso a los estudios locales, es formulada por Joaquim Romaguera i Ramió en estos términos:

Valladolid (1920-1932), Valladolid, Filmoteca de Castilla y León, Semana Internacional de Cine de Valladolid; Víctor Manuel AMAR RODRÍGUEZ (1997): *El cine en Cádiz durante la II República*, Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz; Ignacio ORTEGA CAMPOS (1998): *El cinematógrafo en Jaén*, Málaga, Unicaja; y Daniel C. NARVÁEZ TORREGROSA (2000): *Los inicios del cinematógrafo en Alicante, 1896-1931*, Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert.

⁵ Ángel Luis HUESO (1988): «Nous plantejaments de la història del cinema», en *L'Avenc*, Barcelona, núm. 111, gener, p. 61.

⁶ Ibídem, p. 60.

El cinema parteix del que és local, informa sobre el que és *local* i mena cap al que és *local*. Dit amb unes altres paraules: el cinema català i el cinema fet a Catalunya en castellà s'han d'estudiar *avui* des de premisses noves, tant metodològiques, tant informatives como documentals, i tot això implica inexorablement el *local* i no sols el *central*⁷.

Este enfoque historiográfico adopta una mirada distinta, alejada de las visiones panorámicas, tan habituales en el análisis del cinematógrafo, que permita (re)escribir la historia del cine español desde perspectivas nuevas. Para ello la historia local constituye «una práctica ineludible si partimos del convencimiento de que toda historia es local (localizada en un tiempo y un espacio), amén de que posibilita contrastar, revisar, reafirmar o ampliar las conclusiones historiográficas previas»⁸.

La importancia de los estudios de historia local en el conjunto de la historiografía española de las dos últimas décadas también era reivindicada, por Luis Estepa en la revista *El Urogallo*, como un paso más del «movimiento de recuperación de la memoria del séptimo arte en nuestro país». Para a continuación escribir: «Hasta ahora el trabajo se ha centrado en los núcleos urbanos más importantes, pero el cine de los pueblos es un deber que los historiadores locales deben cumplir antes que se desvanezca el recuerdo y la ilusión de las gentes. Es importante»⁹.

1.1.1. *Historiografía cinematográfica vasca*

Aunque existen dos precedentes, *Teleobjetivo discreto*¹⁰ y *El cine en Vizcaya*¹¹, podemos considerar que la historiografía sobre el cine en el País Vasco arranca en 1982 con la publicación de *Cine vasco: ¿realidad o ficción? Época muda*¹².

Al igual que ha sucedido con los estudios dedicados al cine español la bibliografía cinematográfica vasca apenas si se ha ocupado de analizar los

⁷ Joaquim ROMAGUERA I RAMIÓ (1992): «El cinema català vist també des d'una altra perspectiva: la local», en *Revista de Catalunya*, Barcelona, núm. 64, juny, p. 115.

⁸ Sandro MACHETTI SÁNCHEZ (1995): «Antecedentes y aparición del cinematógrafo en Lleida», en AA.VV.: *De Dalí a Hitchcock. Los caminos en el cine*, Actas del V Congreso de AEHC, La Coruña, Asociación Española de Historiadores del Cine, Centro Galego de Artes da Imaxe, Xunta de Galicia, p. 86.

⁹ Luis ESTEPA (1995): «Paisaje en blanco y negro del cine impreso», en *El Urogallo*, Madrid, núms. 108/109, mayo-junio, p. 60.

¹⁰ Julián DEL VALLE (1969): *Teleobjetivo discreto, Lo que he visto y me han contado*, Bilbao (edición del autor).

¹¹ Alberto LÓPEZ ECHEVARRIETA (1977): *El cine en Vizcaya*, Bilbao, Caja de Ahorros Vizcaína.

¹² Alberto LÓPEZ ECHEVARRIETA (1982): *Cine vasco: ¿realidad o ficción? Época muda*, Bilbao, Mensajero.

aspectos industriales y económicos. Debido a esta circunstancia la producción, la distribución y la exhibición cinematográfica no cuentan con obras que hayan estudiado estos temas con detenimiento y profundidad¹³.

La única excepción, que de una manera fructífera se ha acercado a estas cuestiones, es la obra de Patxi Azpillaga *La industria audiovisual en Euskadi*¹⁴, todavía inédita, en la que se hace un detenido repaso a los diferentes sectores (cine, vídeo, televisión) que configuraban el sector audiovisual en la comunidad vasca a principios de la década de los noventa.

Los libros que durante los últimos años han publicado Alberto López Echevarrieta¹⁵, José María Unsain¹⁶, Santos Zunzunegui¹⁷, Santiago de Pablo¹⁸, Juan Miguel Gutiérrez¹⁹, Carlos Roldán Larreta²⁰ y Casilda de

¹³ Algunos trabajos significativos que han abordado estas cuestiones son los de Casimiro MELIÁ TENA (1935): *Momento actual de la industria en España, industria cinematográfica*, Madrid, Dirección General de Industria; Eduardo MOYA LÓPEZ (1954): *El cine en España*, Oficina de Estudios Económicos, Madrid, Ministerio de Comercio; Ramón DEL VALLE FERNÁNDEZ (1965): *Cines en España*, Madrid, Servicio Sindical de Estadística; Ramón DEL VALLE FERNÁNDEZ (1975): «Un espectáculo en decadencia: la exhibición cinematográfica», en *Revista Sindical de Estadística*, Madrid, núm. 118 (segundo trimestre); David y Carlos PÉREZ MERINERO (1975): *Cine y control*, Madrid, Castellote Editor; Carles JOSÉ I SOLSONA (1983): *El sector cinematogràfic a Catalunya: Una aproximació quantitativa. Exhibició*, Barcelona, Ediciones Alba; Santiago POZO (1984): *La industria del cine en España: legislación y aspectos económicos, 1896-1970*, Barcelona, Universidad; Carles JOSÉ I SOLSONA (1987): *Tendències de l'exhibició cinematogràfica a Catalunya*, Barcelona, Institut del Cinema Català; Ramiro GÓMEZ B. DE CASTRO (1989): *La producción cinematográfica española. De la transición a la democracia*, Bilbao, Mensajero; A. Luis HUESO MONTÓN (1992): *La exhibición cinematográfica en La Coruña 1940-1989*, La Coruña, Diputación Provincial; José María ÁLVAREZ MONZONCILLO (dirección) (1993): *La industria cinematográfica en España (1980-1991)*, Madrid, Fundesco, Ministerio de Cultura; AA.VV. (1994): «La industria cinematográfica», en *Situación*, Bilbao, núm. 3; Ana Jorge Alonso y Rocío DE LA MAYA RETAMAR (1998): *La exhibición cinematográfica en Andalucía*, Córdoba, Junta de Andalucía, Filmoteca de Andalucía; Víctor FERNÁNDEZ BLANCO (1998): *El cine y su público en España. Un análisis económico*, Madrid, Fundación Autor; y Antonio CUEVAS (1999): *Economía cinematográfica. La producción y el comercio de películas*, Madrid, Cía. Audiovisual Imaginógrafo, una primera versión en edición del autor se publicó en 1976.

¹⁴ Patxi AZPILLAGA (1992): *La industria audiovisual en Euskadi*, San Sebastián, Euskal Media (fotocopiado).

¹⁵ A las dos citadas anteriormente hay que añadir Alberto LÓPEZ ECHEVARRIETA (1984): *Cine vasco: de ayer a hoy. Época sonora*, Bilbao, Mensajero.

¹⁶ José María UNSAIN (1985): *El cine y los vascos*, San Sebastián, Eusko Ikaskuntza, Euskadiko Filmategia.

¹⁷ Santos ZUNZUNEGUI (1985): *El cine en el País Vasco*, Bilbao, Diputación Foral de Vizcaya.

¹⁸ Santiago DE PABLO (1996): *Cien años de cine en el País Vasco (1896-1995)*, Vitoria, Diputación Foral de Álava; Santiago DE PABLO (1998): *El cine en Euskal Herria*, Vitoria, Fundación Sancho el Sabio.

¹⁹ Juan Miguel GUTIÉRREZ (1997): *Sombras en las cavernas: el tempo vasco en el cine*, San Sebastián, Eusko Ikaskuntza.

²⁰ Carlos ROLDÁN LARRETA (1999): *El cine del País Vasco: de Ama Lur (1968) a Airbag (1997)*, San Sebastián, Eusko Ikaskuntza.

Miguel Martínez, José Ángel Rebolledo Zabache y Flora Marín Murillo²¹ vienen a coincidir, aunque desde planteamientos claramente divergentes y con resultados también distintos, en el objetivo último de su estudio: estos autores centran sus obras en el terreno de la producción cinematográfica. Es preciso, no obstante, hacer una importante matización: sólo se ocupan del análisis de las películas desde su faceta artística, eludiendo la parte industrial y económica. En la misma línea, al compartir un punto de partida similar, se sitúa la obra colectiva *Los Cineastas, Historia del cine en Euskal Herria (1896-1998)*²², donde una vez más esas materias ocupan un espacio residual, ya que carecen de un tratamiento propio y definido.

Se completa este repertorio de obras generales con *Los orígenes del cine en Euskal Herria*²³ que, más que un texto coherente con el enunciado de su título, constituye una amalgama de informaciones inconexas, que se inicia con el capítulo dedicado a trazar una «Síntesis histórica-técnica del desarrollo del cinematógrafo» y concluye con otro en el que se describe «La industria tecnocinematográfica en Vizcaya».

En este contexto, los pocos estudios que han abordado la exhibición cinematográfica presentan importantes limitaciones. La primera obra publicada, *Teleobjetivo discreto*, cuyo elocuente subtítulo, *Lo que he visto y lo que me han contado*, nos sitúa de forma meridiana ante el contenido del libro. Su autor, Julián del Valle, plantea por tanto una simple evocación, a partir de sus recuerdos, sobre los cines y los teatros de Bilbao, que no trasciende en ningún momento el carácter de mera recopilación de anécdotas.

A pesar de que en sus títulos hacen referencia al conjunto del territorio histórico vizcaíno, el contenido de *El cine en Vizcaya; Catálogo de películas estrenadas en Vizcaya (1929-1937)*²⁴; y *Los orígenes del cine en Bizkaia y sus pioneros*²⁵ se ciñe exclusivamente a Bilbao. En la primera se ofrecen una serie de datos, que nunca se documentan y de dudosa fiabilidad ya que incurre en constantes errores, uno de los más llamativos es el que sitúa la llegada del cine a Bilbao en 1901, cuando en realidad aconteció el 6 de agosto de 1896:

²¹ Casilda DE MIGUEL MARTÍNEZ, José Ángel REBOLLEDO ZABACHE, Flora MARÍN MURILLO (2000): *Ilusión y realidad. La aventura del cine vasco en los años 80*, San Sebastián, Filmmoteca Vasca.

²² Santiago DE PABLO (editor) (1998): *Los cineastas, Historia del cine en Euskal Herria. 1896-1998*, Vitoria, Fundación Sancho el Sabio.

²³ Javier MADARIAGA ATEKA (1995): *Los orígenes del cine en Euskal Herria/Euskal Herriko Zinemaren Hastapenak*, Bilbao, Universidad del País Vasco, Fundación Bilbao Bizkaia Kutxa.

²⁴ J.B. HEININK (1986): *Catálogo de películas estrenadas en Vizcaya, 1929-1937*, Bilbao, Museo de Bellas Artes, Diputación Foral de Vizcaya.

²⁵ Jon LETAMENDI y Jean-Claude SEGUIN (1998a): *Los orígenes del cine en Bizkaia y sus pioneros*, Bilbao, Filmmoteca Vasca, Fundación Bilbao Bizkaia Kutxa.

Las primeras exhibiciones de imagen en movimiento tuvieron lugar en un kiosco que se alzaba en el centro de los jardines que existían en lo que hoy es plaza de Federico Moyúa, en Bilbao. (...)

En las noches veraniegas de 1901, los bilbaínos tenían la oportunidad de contemplar el fenómeno²⁶.

La segunda constituye un meritorio inventario, sin ningún comentario al margen, de los títulos estrenados en la capital vizcaína desde la llegada del cine sonoro, en noviembre de 1929, hasta la entrada de las tropas franquistas, en junio de 1937. Al parecer, la información contenida en este libro tenía que haberse completado con la publicación de un segundo volumen, circunstancia que no se ha producido, en el que se analizarían los datos incluidos en el primero.

La tercera, que abarca el período 1896-1898, aporta nuevos datos sobre los espectáculos precinematográficos, las primeras exhibiciones cinematográficas y los primeros rodajes en Bilbao. Aunque por contra tan sólo dedica al resto de la provincia una página escasa, en la que únicamente se señala la nula presencia del cinematógrafo en las fiestas de los pueblos, y la escasa de los aparatos precinematográficos. En relación a estos últimos aclara en una nota a pie de página lo siguiente: «A finales de siglo, según nos indica la prensa y algunas publicaciones locales, sí hay constancia de la presencia de determinados panoramas, espectáculos ópticos y fonógrafos en Municipios como Durango, Barakaldo y Portugalete»²⁷.

Pocas son las aportaciones nuevas que se recogen en *De la fotografía a la cinematografía, Bizkaia 1839-1959* en relación a lo que apareció publicado en las obras que le precedieron. El único aspecto interesante que podemos reseñar, desde la perspectiva que aquí nos interesa, es la inclusión del «primer censo realizado de los salones instalados en Bizkaia, desde la aparición del cinematógrafo»²⁸.

Este loable intento por fijar cronológicamente la aparición de los cines en territorio vizcaíno tropieza sin embargo con la utilización exclusiva de fuentes secundarias, como son varios anuarios cinematográficos, que no

²⁶ Alberto LÓPEZ ECHEVARRIETA (1977): *op. cit.*, p. 9.

²⁷ Jon LETAMENDI y Jean-Claude SEGUIN (1998a): *op. cit.*, p. 27. Desconocemos a qué prensa se refieren, ya que no la citan, pero sí podemos aportar las publicaciones, a pesar de que tampoco las mencionan, en que se documentan los espectáculos precinematográficos a los que aluden: José María URIARTE (1992): *La fotografía en Durango (siglo XIX)*, Bilbao, Gerediaga Elkarte; Txomin ANSOLA (1993): «Apuntes para una historia de los cines de Barakaldo (1904-1994)», en *Ikusgela*, Barakaldo, núm. 7 (octubre); y Txomin ANSOLA (1997): *Primeros pasos de la exhibición cinematográfica en Portugalete (1906-1919)*, Boletín de la Sociedad de Estudios Fray Martín de Coscojales, Portugalete, núm. 10 (junio).

²⁸ Xabier MADARIAGA (1989): *De la fotografía a la cinematografía. Bizkaia 1839-1959*, Bilbao, Diputación Foral de Vizcaya, p. 137.

se indican de modo expreso, pero que se incluyen en la bibliografía final. A tenor de esta circunstancia la relación que se ofrece es bastante incompleta y son numerosos los errores cometidos en las fechas de apertura de los cines, fundamentalmente entre los de la provincia, que desvirtúan de manera notable todo el trabajo realizado.

De alcance limitado hay que calificar también *Bilbao y el cine*²⁹, ya que si en un principio pretendía ofrecer una visión de la exhibición cinematográfica bilbaína el resultado no está a la altura de ese objetivo inicial. Son escasas las informaciones diferentes que ofrece en relación a lo que ya han escrito otros autores y el análisis que se hace del espectáculo cinematográfico en Bilbao es parcial y muy superficial.

Fuera del marco vizcaíno nos encontramos con *Cinematógrafos donostiarra*³⁰, *Llegada e implantación del cinematógrafo en Navarra (1896-1930)*³¹, *Los orígenes del cine en Álava y sus pioneros (1896-1897)*³², y *Los orígenes del cine en Gipuzkoa y sus pioneros*³³. En el primero, al igual que ocurriría con alguno de los títulos precedentes, asistimos al relato de una serie de anécdotas y curiosidades relacionadas con los cines de San Sebastián. El libro, que discurre por el género de la crónica, se limita a dedicar un capítulo a cada cine, no hay por tanto un estudio de cómo ha sido el desarrollo de la exhibición en la capital guipuzcoana. En consecuencia el resultado que se ofrece se encuentra muy alejado de lo que debería ser un trabajo de investigación.

En un registro muy distinto se sitúa el segundo, que constituye un detallado recorrido por el espectáculo cinematográfico en Pamplona, donde se concentran las mayores virtudes del libro, y muy somero por el resto de las localidades³⁴. Se completa con la reseña de las películas rodadas en Navarra y breves semblanzas de los cineastas navarros.

También es interesante el tercero en el que figuran nuevos testimonios en torno a las primeras sesiones cinematográficas que tuvieron lugar en Vitoria. Igualmente ofrece un retrato, también inédito, de los fotógrafos Eduardo de Lucas Nadal y Antonio Salinas Pastrana, pioneros de la cinematografía vasca.

²⁹ Manu PAGOLA (1990): *Bilbao y el cine*, Bilbao, Ayuntamiento de Bilbao.

³⁰ Javier SADA (1991): *Cinematógrafos donostiarra*, San Sebastián, Filmoteca Vasca.

³¹ Alberto CAÑADA ZARRANZ (1997): *Llegada e implantación del cinematógrafo en Navarra (1896-1930)*, Pamplona, Gobierno de Navarra.

³² Jon LETAMENDI y Jean-Claude SEGUIN (1997): *Los orígenes del cine en Álava y sus pioneros*, San Sebastián, Filmoteca Vasca, Ayuntamiento de Vitoria, Fundación Caja Vital.

³³ Jon LETAMENDI y Jean-Claude SEGUIN (1998b): *Los orígenes del cine en Gipuzkoa y sus pioneros*, San Sebastián, Filmoteca Vasca, Fundación Kutxa.

³⁴ Un primer acercamiento al tema, aunque muy insuficiente, se encuentra en el folleto de Javier MADARIAGA ATEKA (1988): *Los inicios del cine y la fotografía en Navarra (1840-1940)*, Bilbao, Departamento de Cultura del Gobierno de Navarra.

El cuarto, prosigue con resultados positivos el trabajo de investigación que han emprendido sus autores sobre los orígenes del cine en el País Vasco. Abordan en esta ocasión la llegada del cinematógrafo a San Sebastián e Irún, así como los hipotéticos rodajes ocurridos en tierras guipuzcoanas, deteniéndose en la figura de José María Obregón y Gago.

De lo que antecede se puede extraer una conclusión principal: no existe ningún trabajo global ni parcial que aborde la exhibición cinematográfica en Barakaldo ni sobre el resto de los municipios del territorio histórico vizcaíno. Las únicas referencias que se pueden encontrar entre los libros que hemos enumerado anteriormente, aparte de la ya señalada, son las que recogen Alberto López Echevarrieta y Santos Zunzunegui. Las dos no dejan de ser meras impresiones, la primera, aparte de incongruente con el resto de la obra es del todo punto errónea: «Con el triunfo del cine en Bilbao, rápidamente se extendió la fiebre pelicular por la provincia. Es difícil decir a ciencia cierta cuál fue la primera sala de Vizcaya fuera de la capital, pero, sin duda, su nombre bien puede figurar entre el “Gran Cinema” de Algorta, el “Gran Cinema” de Las Arenas o el “X” de Santurce»³⁵.

En la segunda, la mención del espectáculo cinematográfico en la provincia no pasa de la categoría de simple apunte como se puede deducir del siguiente párrafo:

De las reseñas de la Junta Consultiva de Espectáculos de Vizcaya que publica la prensa de aquellos días [*se refiere al período comprendido entre 1912-1916*], es posible anotar la existencia de cinematógrafos en Barakaldo («Petit Palais»), Dos Caminos (Miñón), Algorta (Algorteano), Bermeo (situado en la calle Bidebarrieta), Portugalete («Bel»), Erandio (propiedad del Sr. Crespo), Ortuella (propiedad del Sr. Padró), Deusto (situado en la calle Botica Vieja), Santurce, Lequeitio (en los bajos del Ayuntamiento), Sestao, etc.³⁶.

En relación a estas dos citas señalar, ya que tendremos oportunidad de extendernos con más detalle en el capítulo correspondiente, que los primeros pueblos de la provincia a los que llegó el cinematógrafo fueron Durango (mayo) y Erandio (septiembre) de 1902. Cuatro años después, en enero de 1906, abría sus puertas el Salon-Teatro de la Sociedad Bermeana, iniciándose de esta forma la exhibición estable fuera de Bilbao, algo que ya había ocurrido en la capital vizcaína en septiembre de 1905 con la apertura del Salón Olimpia.

³⁵ Alberto LÓPEZ ECHEVARRIETA (1977): *op. cit.*, p. 51. El año de apertura de estos cines fue el siguiente: «Gran Cinema», de Las Arenas, 1922; «Gran Cinema», de Algorta, 1928, y «X», de Santurce, 1934.

³⁶ Santos ZUNZUNEGUI (1985): *op. cit.*, pp. 56-57.

En cuanto a la exhibición cinematográfica en Barakaldo sólo hemos logrado encontrar varios artículos publicados en la prensa local³⁷, que se limitan a ofrecer algunos datos imprecisos e inexactos al haber sido elaborados con escaso rigor y no haberse contrastado adecuadamente en fuentes documentales fiables.

Un resultado similar se encuentra también en el breve acercamiento a los cines de la anteiglesia, centrado en el Teatro del Desierto, Cine España y Salón Principal, aunque solo los dos últimos se llegaron a edificar, que se recoge en la monografía que Gorka Pérez de la Peña Oleaga ha dedicado al arquitecto baracaldés Ismael Gorostiza³⁸. El libro, que traza la trayectoria profesional de Gorostiza entre 1908 y 1915, ofrece en el capítulo dedicado a la arquitectura del ocio una información plagada de graves errores y lagunas sobre los mencionados teatro y cinematógrafos.

1.2. Objetivo de la investigación

Una vez que hemos descrito y elegido el marco global de nuestra investigación, centrada en el campo de la exhibición cinematográfica, conviene señalar ahora los márgenes por los que se desarrolla. Esta se centra en un espacio geográfico definido, Barakaldo, y durante un período de tiempo de treinta y cuatro años, los comprendidos entre 1904 y 1937.

A la primera fecha corresponde el momento, concretamente a finales de marzo, en que llegaba el cinematógrafo a Barakaldo. La irrupción de la exhibición cinematográfica se materializó bajo el nombre de Pince-Norama, un espectáculo donde, junto a la novedad que suponía y representaba el cine para los habitantes del municipio, se pudo ver también una sesión de Linterna Mágica. La segunda, junio de 1937, coincide con la entrada en Barakaldo del ejercito franquista, que ponía de esta forma fin a la guerra civil en la anteiglesia. Como consecuencia de esta circunstancia el espectáculo cinematográfico sufrió una serie de cambios que modificaron de forma sustancial el panorama empresarial de los cines baracaldeses, hecho que se materializó a partir de los primeros años de la década de los cuarenta³⁹.

³⁷ Véase los artículos de Carlos IBÁÑEZ publicados en *El Correo*, en la edición de Margen Izquierda, recopilados en el libro *Barakaldo, historias de un pueblo*, Bilbao, *El Correo-Español-El Pueblo Vasco* (1987). A los que hay que añadir los aparecidos en la revista *Bide Onera*, Barakaldo, Tito PEREDA (1988): «Del no hay billetes, al no hay función», núm. 4 (marzo), pp. 16-17; y M.C.R. (1992): «Primeros años de siglo, primeros espectáculos», núm. 20 (marzo), p. 2.

³⁸ Gorka PÉREZ DE LA PEÑA OLEAGA (1998): *La arquitectura modernista en Bizkaia: Ismael Gorostiza (1908-1915)*, Bilbao, Diputación Foral de Bizkaia, Departamento de Cultura, pp. 114-120.

³⁹ Txomin ANSOLA (2001): «Soñar en blanco y negro. Breve bosquejo sobre la exhibición cinematográfica en Barakaldo durante la primera mitad de los años cuarenta», en «La herida de las sombras. El cine español en los años 40», *Cuadernos de la Academia*, Madrid, núm. 9, pp. 291-309.

Acotado el espacio temporal y geográfico de nuestro trabajo, podemos ya señalar que el objetivo del mismo es describir y analizar cómo evolucionó el espectáculo cinematográfico en Barakaldo. Para ello se van a determinar las diferentes etapas por las que ha pasado la exhibición cinematográfica, describiendo las características de cada una de ellas, a la vez que se explican los factores y las causas que las han propiciado.

El análisis del espectáculo cinematográfico en Barakaldo lo vamos a encuadrar en la propia historia del municipio, ya que, tal como ha señalado Guido Aristarco, las investigaciones cinematográficas deben estudiar el hecho cinematográfico en su globalidad: «(Es necesario) examinar cada fenómeno cinematográfico no aisladamente, sino en el contexto de las estructuras, estrechamente conectadas entre sí, políticas, sociales, económicas y artísticas»⁴⁰.

A lo largo de todo el trabajo tendremos muy presente la realidad social y económica por la que atravesó Barakaldo y las transformaciones que se operaron durante el período que abarca nuestra investigación. Por ello cada uno de los capítulos se abre con una descripción de los aspectos más relevantes relacionados con cada etapa en cuestión.

El estudio quedaría incompleto si, junto al marco histórico que nos proporciona la descripción de la evolución de la ciudad, no integráramos el análisis de la exhibición cinematográfica en un contexto más amplio. De esta manera, la evolución del espectáculo cinematográfico, tanto en Vizcaya como en el conjunto del Estado español, se convertirá en un elemento ineludible al que se harán continuas alusiones. Este doble contexto nos permitirá establecer los rasgos propios y las particularidades que presenta el espectáculo cinematográfico en una ciudad industrial como Barakaldo durante los años comprendidos entre 1904 y 1937.

La elección del ámbito geográfico de Barakaldo para esta investigación vino motivada por una doble razón: 1) La proximidad personal al objeto de estudio derivado de mi condición de vecino de dicho municipio y 2) La nula atención que había suscitado el análisis de la exhibición cinematográfica en el conjunto de los estudios cinematográficos vascos, más allá de las menciones más o menos breves a lo sucedido en Bilbao, Pamplona, San Sebastián y Vitoria.

Esta última causa determinó el interés por conocer los orígenes y la evolución del espectáculo cinematográfico fuera de los límites de las capitales vascas. Un buen ejemplo para abordar esta cuestión lo constituía Barakaldo, una ciudad que había experimentado durante esos años un rápido crecimiento demográfico y presentaba una tipología propia derivada del fuerte impacto que la industrialización tuvo en su territorio y desarrollo.

⁴⁰ Guido ARISTARCO (1989): «Prólogo», en Augusto M. TORRES (edición): *Cine español (1896-1988)*, Madrid, Ministerio de Cultura, p. 13.

En su configuración urbana no respondía a los parámetros de ciudad comercial, financiera y política que representaba Bilbao ni constituía un área residencial como Getxo, sino a los de un asentamiento industrial en torno al cual se habían construido las viviendas de los obreros que trabajaban en las fábricas.

Una aproximación previa antes de comenzar nuestro estudio nos confirmó que no sólo había materia para investigar sino que se conservaba la suficiente documentación inicial como para poder emprender la misma. Tanto en estos momentos preliminares como durante el transcurso de la investigación, más de una vez se alzó escéptica cuestionando su interés y viabilidad. Argumentaban para ello que no existía la suficiente información para tratar el tema que habíamos elegido, algo que era desmentido cada vez que dábamos un nuevo paso en nuestro trabajo.

De todas formas, algunas cuestiones como las referentes a la programación de los diferentes cinematógrafos no ha sido posible documentarlas en toda su amplitud. Igualmente diversas fuentes hemerográficas como las revistas *El Nuevo Galindo* o *La Ribera Deportiva* no se han podido consultar, por no conservarse, al menos, en archivos o bibliotecas públicas.

Aunque la exhibición cinematográfica comercial es el eje vertebrador de nuestro relato, también nos hemos ocupado de otros temas a priori de menor entidad pero que no por ello son menos importantes. Entre estos se encuentran las manifestaciones, puntuales o no, que tenían como elemento de su actividad la exhibición de películas, bien sea en su vertiente educativa, moral/religiosa, publicitaria o lúdica, como el cine al aire libre en las fiestas o la repercusión que tuvo el cinematógrafo en la prensa baracaldesa. Una mención aparte merecen los antecedentes precinematográficos, a los que se ha dedicado el primer capítulo. Es este un aspecto que habitualmente no se tiene en cuenta en la historiografía española, no ya en las obras de tipo general sino incluso en las obras de corte local. Un testimonio elocuente de ello lo encontramos en el siguiente ejemplo, entre otros muchos que se podrían citar: «Se puede establecer 1897 como año de inicio de las proyecciones cinematográficas en Tenerife. Años antes, concretamente desde 1841, se presentan en nuestra ciudad diversidad de «inventos» precursores del cinematógrafo que no pasan de ser meras aproximaciones a lo que sería el verdadero aparato capaz de proyectar imágenes en movimiento»⁴¹.

La importancia de los espectáculos precinematográficos viene determinada por que no se puede entender lo que representa la aparición del cinematógrafo si previamente no se aborda lo que genéricamente se conoce

⁴¹ Aurelio CARNERO HERNÁNDEZ y José Antonio PÉREZ-ALCALDE ZÁRATE (1996): *El cine en Tenerife: Apuntes para una historia*, Santa Cruz de Tenerife, Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife, Organismo Autónomo de Cultura, p. 19.

como precine, un conjunto de prácticas espectaculares de las que el cinematógrafo no es sino su continuación natural.

Para poder lograr de manera eficaz los objetivos que nos habíamos planteado con esta investigación orientamos la búsqueda de información en torno a las siguientes fuentes: 1) Archivos, 2) Fuentes hemerográficas, 3) Fuentes bibliográficas y 4) Entrevistas.

La recogida de datos se inició en el Archivo Municipal de Barakaldo, que fue desde el primer momento una fuente indispensable para nuestro estudio. Gracias a la documentación que se conserva hemos podido establecer la secuencia de las primeras sesiones cinematográficas y seguir de manera detallada la construcción de casi todos los cinematógrafos, incluso de aquellos que no pasaron de la fase de proyecto.

También son significativos e interesantes los programas de mano del Cine de la Plaza y del Cine-Teatro Petit Palais que se guardan. Estos prospectos nos han permitido un acercamiento fragmentario, aunque básico para conocer la programación de los primeros cinematógrafos. Ha sido igualmente útil, por la cantidad de información que aporta sobre el Teatro Barakaldo el Libro de Actas del Consejo de Administración de este cinematógrafo.

El Registro de la Propiedad de Barakaldo, que acoge información de los municipios de Barakaldo y Sestao, nos ha permitido completar de manera eficaz las noticias que ya teníamos sobre la propiedad de los cines y algunos aspectos relacionados con el carácter de los edificios.

Otra fuente básica para nuestra investigación ha sido el Archivo Foral de Bizkaia, en concreto su Fondo de Impuestos Especiales de Espectáculos. Toda la información relativa al número de espectadores y a la recaudación que han obtenido los cinematógrafos se ha extraído de este archivo. Estos datos han constituido un material imprescindible para elaborar primero y evaluar después la evolución y el grado de aceptación que ha tenido el espectáculo cinematográfico. También se ha logrado establecer mediante esta documentación el nombre de casi todas las personas y empresas que a lo largo de esos años explotaron los cines.

La búsqueda de información en el Archivo Histórico Provincial de Vizcaya y en el Archivo General de la Administración, por contra, se saldó de manera negativa. En ambos archivos buscamos infructuosamente datos relacionados con la Junta Provincial de Espectáculos del Gobierno Civil de Vizcaya. Era este un organismo que se encargaba, en los años de nuestro estudio, de tramitar todos los expedientes administrativos relacionados con la construcción de los cinematógrafos y de autorizar consecuentemente su apertura. La localización de esa documentación habría sido muy útil para completar los datos que ya disponíamos sobre los cines. Igualmente habría permitido datar cronológicamente la evolución de la exhibición cinematográfica en todo el territorio histórico vizcaíno.

Nuestro recorrido por los archivos municipales se extendió también a los de Portugalete, Getxo, Erandio, Sestao, Santurce y Bilbao, estos cuatro últimos depositados en el Archivo Foral de Bizkaia. Se intentaba con ello constatar la presencia de espectáculos precinematográficos, poder fijar la llegada del cinematógrafo y cuando se abrieron los primeros cines en los pueblos situados en las márgenes de la Ría del Nervión.

La prensa ha constituido también un elemento básico e indispensable, a pesar de las evidentes limitaciones con que hemos tropezado. Estas vienen derivadas principalmente de que no ha existido nunca en Barakaldo prensa diaria y las distintas revistas que se han editado durante los años que abarca nuestra investigación no han gozado de la necesaria continuidad para que resulten realmente significativas desde el punto de vista cinematográfico, que es el que aquí nos interesa de modo especial.

La única excepción corresponde a los semanarios *El Galindo*, posteriormente *El Nuevo Galindo*, y *La Ribera Deportiva* que aparecen a mediados de la década de los veinte y se prolongan hasta la de los treinta. No obstante, aquí tropezamos con el problema de que no se conservan en archivos públicos, por lo que sólo se ha podido acceder de manera completa a *El Galindo*, de 1924 a 1927, y números sueltos de las otras dos publicaciones.

En cambio, la prensa anterior a esas fechas, de *La Ortiga Baracaldesa* (1896) a *El Látigo* (1912) y la posterior como, por ejemplo, *El amigo de los niños y los mayores* (1933), ha sido posible revisarla debido a la copia que de ella se guarda en el Archivo Municipal, que de nuevo ha vuelto a ser un instrumento esencial para el investigador.

El rastreo de información se amplió inicialmente también a la prensa de Bilbao, aunque tras constatar que salvo noticias esporádicas no ofrecía nada relevante sobre los cines de Barakaldo se optó por un vaciado selectivo desde 1896, fecha de la presentación del cinematógrafo en la capital vizcaína, hasta 1937, año en que concluye nuestro estudio. Así, todos los datos que hemos ido encontrando sobre la exhibición en Barakaldo se han tratado de verificar y documentar en los periódicos bilbaínos. Cuando de este examen o de otros que de manera aleatoria se iban efectuando se obtenían resultados positivos se procedía a realizar un seguimiento minucioso durante períodos más amplios. Fruto de todo ello ha sido la localización de una serie de informaciones que nos han ayudado a completar de manera significativa la investigación que habíamos emprendido.

En relación a las fuentes bibliográficas señalar que se han consultado tanto todas aquellas obras que han abordado directamente la exhibición cinematográfica como las que han tratado aspectos relacionadas con ésta. Igualmente hemos procedido a realizar lo mismo con aquellos libros de referencia (cinematográficos o no) que nos han permitido contextualizar de forma adecuada nuestro estudio.

Las entrevistas personales, salvo en un caso concreto como es en relación con las exhibiciones privadas que tuvieron lugar en la empresa La Orconera, han resultado infructuosas ya que no han aportado datos nuevos a los ya obtenidos en otras fuentes. En algunas ocasiones la información oral que nos ofrecían se contradecía con la que ya obraba en nuestro poder, por lo que al no lograr contrastarla adecuadamente de manera documental se optó por desecharla.

Para concluir esta exposición preliminar queremos señalar que nuestro estudio se inscribe de lleno en las coordenadas de la historia local, aunque conviene matizar que rehuye y por tanto es ajeno a cualquier tentación de localismo. En este sentido, los resultados de esta investigación aspiran a integrarse en un conjunto más amplio, donde junto a otros, provenientes también de iniciativas similares, confluyan en el proyecto común de contribuir a escribir la historia del espectáculo cinematográfico tanto en el País Vasco como en España desde unos enfoques más renovadores y con resultados más satisfactorios que los obtenidos hasta la fecha por la historiografía española y vasca.

Adelantar, tan solo, por último, la progresiva aceptación que el cinematógrafo cosechó en Barakaldo ya que pasó de los 35.524 espectadores de 1910 a los 450.018 de 1935, lo que supuso un crecimiento de 1.166% en veinticinco años. Entre ambas fechas la tasa anual de frecuentación de los cines en el municipio pasó de 1,8 veces por habitante a 12,8 (611%), mientras el gasto anual por vecino evolucionó de 33 céntimos a 8,03 pesetas (2.333%). Es más, cada familia (tomando como referencia que estuviera formada por cinco miembros) dedicó en 1930, por término medio, 31,2 pesetas para ver películas, lo que representaba un 1,48% de sus ingresos, porcentaje que era de 0,16%, 1,65 pesetas, en 1910.

De estas cifras podemos deducir la importancia y el papel claramente hegemónico que el espectáculo cinematográfico llegó a desempeñar en el tiempo de ocio de varias generaciones de baracaldeses. Contribuyendo, por tanto, desde su aparición a dotar de una nueva dimensión al entretenimiento de los trabajadores y las clases populares, comportamiento determinado por los cambios sociales producidos por la industrialización y el aumento demográfico, que propiciaron el tránsito de una anteiglesia rural a una ciudad industrial y urbana, de la sociedad tradicional a la sociedad de masas en un período de tiempo muy corto.

Capítulo 2

Antecedentes precinematográficos (1891-1904)

2.1. Marco económico y social

Los inicios de la industrialización en el País Vasco se sitúan en 1841, fecha en la que tuvo lugar el traslado de las aduanas vascas a la costa. Con esta medida se lograba por primera vez, por una parte, la unificación aduanera de todo el Estado español y, por otra, la formación de un mercado interior nacional.

Es también el año en que se fundaba la empresa Santa Ana de Bolueta, primera siderurgia moderna vizcaína, enclavada en la margen izquierda de la Ría del Nervión, marco geográfico donde se gestó un amplio proceso de desarrollo industrial que modificó de manera profunda y radical toda el área. En ella se produjeron en las décadas siguientes una serie de cambios sociales, políticos y económicos que propiciaron el surgimiento de la nueva sociedad capitalista¹. En este contexto de transformación industrial y social, Barakaldo se erigió en un pilar fundamental, al desempeñar un papel protagonista de primer orden. Al mismo tiempo se convirtió en el

¹ Un análisis detallado sobre los diferentes aspectos del proceso de industrialización se puede seguir en las obras de: BELTZA (1974): *El nacionalismo vasco (1876-1936)*, Hendaye, Mugalde; Juan Pablo FUSI (1975): *Política obrera en el País Vasco (1880-1923)*, Madrid, Turner; Manuel GONZÁLEZ PORTILLA (1977): «Los orígenes de la sociedad capitalista en el País Vasco», en *Saioak*, Bilbao, núm. 1; Ignacio OLABARRI GORTAZAR (1978): *Relaciones laborales en Vizcaya (1890-1936)*, Durango, Leopoldo Zugaza; Manuel GONZÁLEZ PORTILLA (1981): *La formación de la sociedad capitalista en el País Vasco (1876-1913)*, San Sebastián, L. Haranburu; Manu MONTERO (1990): *Mineros, banqueros y navieros*, Leioa, Universidad del País Vasco; Pedro María PÉREZ CASTROVIEJO (1992): *Clase obrera y niveles de vida en las primeras fases de la industrialización vizcaína*, Madrid, Ministerio de Trabajo; Manuel GONZÁLEZ PORTILLA (dir.) (1995): *Bilbao en la formación del País Vasco contemporáneo (economía, población, ciudad)*, Bilbao, Fundación BBV; y Antonio ESCUDERO (1998): *Minería e industrialización de Vizcaya*, Barcelona, Crítica, Universidad de Alicante.

paradigma a través del cual poder seguir y evaluar el impacto y los efectos de la industrialización. Éstos se fueron haciendo visibles a medida que su impulso se consolidaba y se extendía por toda la margen izquierda.

Para poder entender mejor el proceso de cambio que modificó la fisonomía de Barakaldo es preciso retroceder en el tiempo unos años, hasta situarse en 1801. De su paso por la zona del Desierto de Barakaldo, durante la primavera de ese año, el lingüista alemán Wilhelm Freicher von Humboldt, que se encontraba de viaje por el País Vasco, nos ha dejado esta descripción:

En el camino de Bilbao a Somorostro no se puede olvidar el Desierto. Esta pequeña península que forma el Ibaizábal donde se vierte en él un pequeño arroyo de montaña, el Galindo, es uno de los puntos más encantadores en toda España, pues desde él se divisa de una vez el paisaje de Bilbao, el mar con sus montes piramidales y Somorostro. (...) Una antigua torre cuadrangular, que está en este lado, justamente donde se une con el Ibaizábal un riachuelo junto a Luchana, recuerda el sistema feudal de los siglos pasados. Pues esta torre tenía antiguamente el derecho de cerrar el río, y percibir un tributo de los buques al paso. Detrás de Luchana están en un simpático valle las viviendas campesinas de Baracaldo dispersas y rodeadas de vegetación².

Un paraje en el que vivían pequeños núcleos de población dedicados a la pesca, a la minería y a la agricultura. La transformación de este territorio y de la forma de vida de sus habitantes se iniciaba a mediados del siglo XIX, momento en el que la industrialización comenzaba a manifestarse de forma visible tras entrar en funcionamiento las primeras siderurgias que se asentaron en Barakaldo: Fábrica de Hierro y Acero de Nuestra Señora del Carmen (1856), Fábrica de Hierro de Irauregui (1861) y Fábrica de Puerto Rico o Santa Águeda (1862). Factorías sobre las que Juan E. Delmas escribía, pocos años después, lo siguiente:

Cerca de la ermita-parroquia de Irauregui se levanta una hermosa fábrica de hierro, de moderno sistema, movida por el río Cadagua, en la que se elabora este rico metal en cien formas diferentes, y más abajo, próximo al puente de Castrejana, otra de la misma clase, de distinto sistema y condiciones; y en el desaguío del río Galindo, en su confluencia con el Nervión, otra mucho mayor que aquellas, alimentada por vapor. La primera de estas fábricas, de la propiedad de los señores Mowinckel, Arregui y compañía reduce el mineral al estado de esponja, lo aglomera en afinerías y lo estira por medio de cilindros. La segunda, titulada de Santa Águeda, tiene un horno alto en el que funde los minerales con carbón vegetal, transforma el fierro colado en dulce, por medio de hornos de reverbero y estira el hierro por la presión de

² Wilhelm FREICHER VON HUMBOLDT (1975): *Los vascos. Apuntaciones sobre un viaje por el País Vasco en la primavera de 1801*, San Sebastián, Auñamendi, p. 143.

los cilindros. La tercera, de la propiedad de los señores Ibarra y compañía, emplea diferentes sistemas de fabricación, unos que tienen por base la fundición de los minerales en hornos altos con carbón vegetal ó coke y la transformación de hierro colado en dulce en hornos de reverbero y cilindros; y otro, la reducción de los minerales y tres afinerías ó fraguas. Su maquinaria, movida por vapor, representa 550 caballos fuerza, y una sola de sus máquinas, que puede elaborar rails y otros objetos para ferrocarriles, 120. Los productos de todas estas fábricas son excelentes, é incalculable el caudal que absorben. Solo la del Carmen ocupa constantemente 450 o 500 operarios y braceros³.

El paraje del Desierto, donde se encontraba ubicada esta última siderurgia, vio como los trabajadores que habían acudido al reclamo de la fábrica se establecían también en sus inmediaciones. A partir de ese instante se configuró un nuevo paisaje, en el que se fundieron en el mismo lugar la factoría y las viviendas obreras. El tradicional asentamiento agrícola cedía, de esta forma, el paso a un espacio industrial y, por influjo del mismo, también urbano, que presentaba sus primeros rasgos ya en 1864:

El río que desemboca al pie del Desierto, es el Galindo; (...) Más antes de llegar al Galindo, y formando un notable contraste con la quietud del Desierto, la mecánica y el vapor, con su estrépito y bullicio, han turbado aquella soledad sentando allí sus reales. Ese pardo edificio, calcinado ya por la hulla, vomitando por su bosque de chimeneas el negro aliento de la más rica industria, es la fábrica de hierros del Carmen. En él se funde, se elabora, se manipula este precioso metal en cien formas diferentes: —él ha creado una población a su alrededor: —él mantiene á su frente una flota preparada á cargar en sus bodegas el mineral labrado, ó á recibir de ellas en sus almacenes el pasto que alimenta sus hornos⁴.

Estábamos, por tanto, ante el primer acto en el que ya se prefiguraba la lenta pero a la vez inexorable transición de una población rural, agrupada en torno a los barrios de San Vicente y Retuerto, en la que la actividad principal era la agricultura, hacia una ciudad urbana, a la cabeza de la cual se situó el barrio del Desierto, en la que la industria siderúrgica fue el motor fundamental, aunque no el único, de una economía en plena expansión.

En efecto, durante esta fase de la industrialización en Barakaldo la minería se convirtió en el otro sector principal de la actividad económica, tras iniciar la extracción de mineral de hierro las compañías The Bilbao River and Cantabrian Railway (1870), Luchana Mining (1873), Orconera

³ Juan E. DELMAS (1864): *Guía histórico-descriptiva del viajero en el Señorío de Vizcaya*, Bilbao, imprenta y litografía de Juan E. Delmas, pp. 330-331.

⁴ *Ibíd.*, p. 94.

Iron One Company Limited (1873) y Sociedad Franco Belga de las Minas de Somorrostro (1876). El papel fundamental que desempeñó se debió tanto a causas externas como internas:

El primer requisito provino de la demanda: los descubrimientos Bessemer y Martin-Siemens ácido. El segundo, de la oferta: Vizcaya poseía abundante mineral sin fósforo y la legislación liberal dio plena movilidad a los factores tierra y capital. De lado de la demanda, el despegue estuvo ligado al aumento de la fabricación británica de aceros ácidos, aumento que superó la producción de las menas puras de Cumberland-Lancashire. Del lado de la oferta, explican el despegue las inversiones extranjeras en ferrocarriles, el abaratamiento de los fletes y lo abundante y barato de la mano de obra⁵.

La explotación minera propició la aparición de otro barrio industrial, el de Lutzana, como ya se intuía, en agosto de 1876, desde las páginas de *El Noticiero Bilbaíno*: «La playa de Luchana y el ameno vallecito que la precede, donde desembocan en la ría dos importantes ferrocarriles mineros (el de la Orconera y el del Regato) se van a convertir en muy breve en una población industrial llena de animación y vida»⁶.

A partir de 1876, coincidiendo con la conclusión de la II Guerra Carlista, que en el orden político supuso el final de las instituciones forales del País Vasco, después de aprobarse el 21 de julio de ese año la ley que abolía los Fueros, la actividad económica en la margen izquierda conoció un relanzamiento importante. Fruto del mismo fue la constitución de tres nuevas empresas siderúrgicas: dos en Sestao —San Francisco de Mudela (1880) y Sociedad Anónima de Metalurgia y Construcciones La Vizcaya (1882)— y una en Barakaldo, Sociedad Altos Hornos y Fábricas de Hierro y Acero Bilbao (1882). La iniciativa pionera que representaba la fábrica de San Francisco de Mudela en su afán por constituir una industria siderúrgica moderna, que aprovechando la producción minera vizcaína sentase a la vez las bases para poder competir con la producción de hierro extranjero, era adecuadamente valorado por *El Noticiero Bilbaíno* en un comentario editorial:

La importantísima industria de la fundición del lingote va adquiriendo en nuestro país tal desarrollo y perfección, que nos hace concebir la esperanza de que, continuando por la vía de progresión que con tan buen éxito se ha desarrollado últimamente, pronto Vizcaya y aun España entera dejarán de ser tributarias del extranjero y en particular de Inglaterra, que en tal alto grado viene explotando esta poderosa industria, con la particularidad, un tanto bochornosa para nuestro país, de que los ricos minerales arrancados de nuestras montañas, fueran conducidos al extranjero para volver convertidos en exce-

⁵ Antonio ESCUDERO (1998): *op. cit.*, p. 47.

⁶ «Gacetillas», *El Noticiero Bilbaíno*, Bilbao, 17 de agosto de 1876, p. 2.

lente lingote de hierro, con el que no nos era posible competir ni en calidad ni en precio.

Hoy, en vista de los satisfactorios resultados conseguidos por la bien montada fábrica del Sr. Marqués de Mudela, titulada «San Francisco Javier» establecida aún no hace un año en el Desierto, nuestras esperanzas se reaniman pues sabemos que el lingote que en la mencionada fábrica se elabora en grande escala no es solamente aceptado, sino que también solicitado por importantes casas del extranjero, como lo demuestra, entre otras, las remesas que se efectúan para la poderosa casa «Krup» de Alemania⁷.

En el camino de la renovación tecnológica emprendido por la empresa sestaoarra para su aplicación a la fabricación de hierro le siguieron tanto Altos Hornos de Bilbao, que se equipó con «nuevos hornos altos, convertidores Bessemer y Siemens-Martin, y trenes de laminación»⁸, como La Vizcaya que lo hizo con «baterías de coke, hornos de acero Siemens-Martin, trenes de laminación, hornos pudler y convertidores Robert»⁹. Esta modernización de la siderometalurgia vizcaína le permitió alzarse con la hegemonía del sector en el mercado español, tras desplazar a la siderurgia asturiana de la posición dominante que ocupaba desde 1860.

Entre 1880 y 1890, la producción de arrabio experimentó un importante crecimiento: de 32.000 a 224.000 t. Vizcaya desbancó de este modo a Asturias del primer puesto en la fabricación nacional de hierros. Si la hegemonía asturiana había derivado del empleo de carbón mineral en los altos hornos y hornos de pudelar, la vizcaína provino del descubrimiento de Bessemer. Para obtener una tonelada de hierro pudelado, se requerían 2-2,5 de mena y 5 de hulla. Esta proporción minimizaba los costes de las fábricas siderúrgicas situadas cerca del combustible; de ahí la ventaja asturiana durante la «época» del hierro dulce. Por el contrario, una tonelada de acero Bessemer exigía 2-2,5 de mena sin fósforo y sólo 2,8 de hulla por término medio ya que, a diferencia de los hornos de reverbero, los convertidores gastaban muy poco carbón. Vizcaya era, por lo tanto, el lugar más idóneo para ubicar la nueva siderurgia del acero¹⁰.

Esas tres factorías vascas, columna vertebral del desarrollo industrial en el País Vasco durante las dos últimas décadas del siglo XIX, acabaron fusionándose en 1902. El resultado de esta unión fue una nueva empresa, Altos Hornos de Vizcaya, que constituía

un complejo industrial que ocupaba unas 60 hectáreas de superficie, en cuyo interior había 50 kilómetros de vías férreas, disponía de más de dos

⁷ «La fundición del lingote de hierro», *El Noticiero Bilbaíno*, 30 de agosto de 1881, p. 2.

⁸ Manuel GONZÁLEZ PORTILLA (dir.) (1995): *op. cit.*, p. 144.

⁹ *Ibídem*, p. 145.

¹⁰ Antonio ESCUDERO (1998): *op. cit.*, pp. 28 y 29.

kilómetros de muelles sobre la ría, contaba con seis altos hornos con capacidad de 600 toneladas diarias de lingote, cuatro convertidores Bessemer y seis hornos Siemens, con una producción anual de acero de unas 150.000 toneladas; diversos trenes de laminación (17 en 1909), con una producción de unas 180.000 toneladas de laminados al año; varias baterías de hornos de coque, una decena de talleres de forja, fundición, calderería, etc., que en conjunto empleaban a unos 6.000 obreros —en 1876 la fábrica de los Ybarra sólo ocupaba a 800 trabajadores— lo que hacía de ella la primera empresa del país¹¹.

Consecuencia directa de este proceso de industrialización es el retroceso que experimentaba la sociedad tradicional baracaldesa, encarnada en los barrios agrarios de San Vicente y Retuerto. Ésta se fue disolviendo a medida que la sociedad industrial y urbana se iba abriendo paso en el barrio del Desierto, principalmente. Así, a finales de la década de los noventa del siglo XIX se la puede considerar ya claramente hegemónica.

2.2. Espectáculos precinematográficos

La dinámica de cambio social en la que se encontraban inmersos, desde el último tercio del siglo XIX, los pueblos situados en las dos orillas de la Ría del Nervión, y por extensión tanto Vizcaya como el País Vasco, producto de la transformación económica y demográfica que se estaba viviendo, también tuvo su eco en el campo de los espectáculos precinematográficos. Aunque éstos eran conocidos en Europa desde el siglo XVII no fue hasta los últimos años del siglo XVIII cuando experimentaron un desarrollo importante. La difusión que alcanzaron durante todo el siglo XIX se materializó en un sin número de aparatos con los que se fue cautivando la mirada de todo tipo de públicos, culminando su expansión en 1895 con la aparición del cinematógrafo¹².

En el Estado español hay constancia de esta forma de espectáculos al menos desde 1758, según ha establecido J.E. Varey: «En la segunda mitad del siglo (XVIII), se patentizan nuevos tipos de diversiones, novedades téc-

¹¹ Juan Pablo FUSI (1975): *op. cit.*, pp. 27 y 28.

¹² Puede consultarse, entre otros, los trabajos de: Carlos FERNÁNDEZ CUENCA (1948): *Historia del cine*, Madrid, Afrodiseo Aguado, tomo I; C.W. CERAM (1965): *Arqueología del cine*, Barcelona, Destino; Jacques PERRIAULT (1981): *Mémoires de l'ombre et du son*, París, Flammarion; Virgilio TOSI (1984): *Il cinema prima di Lumière*, Torino, RAI; Laurent MANNONI (1994): *Le gran art de la lumière et de l'ombre*, París, Nathan; Donata PESENTI (1995): *Verso il cinema: machine, spettacoli e mirabili visioni*, Turin, Utet Libreria; y Francisco JAVIER FRUTOS ESTEBAN (1996): *La fascinación de la mirada. Los aparatos precinematográficos y sus posibilidades expresivas*, Valladolid, Junta de Castilla-León, Semana Internacional de Cine de Valladolid.

nicas y teatrales: linterna mágica, la óptica, las sombras chinescas, los títeres de guante»¹³.

De la popularidad que debieron alcanzar los diferentes tipos de espectáculos precinematográficos da fe su pronta regulación y prohibición administrativa mediante una Cédula Real, fechada el 25 de marzo de 1783, en la que el rey Carlos III, ordenaba a su primer fiscal, Pedro Rodríguez, conde de Campomanes, que «con ningún pretexto, ni motivo permitáis, ni consintáis que los Buhoneros, y los que trahen cámaras oscuras, y animales domesticados con habilidades anden vagando por el Reyno, con prevención que hago a los Capitanes generales y Justicias de que no les den Pasaportes, y aunque les traigan se les recoja, y destine como vagos»¹⁴.

Los principios técnicos de la cámara oscura, artilugio mecánico conocido desde la antigüedad, fueron descritos por Leonardo Da Vinci en 1515:

Cuando las imágenes de los objetos iluminados penetran por un agujerito en un aposento muy oscuro, recibiréis esas imágenes en el interior de dicho aposento en un papel blanco situado a poca distancia del agujero: veréis en el papel todos los objetos con sus propias formas y colores. Aparecerán reducidos de tamaño. Se presentarán en una situación invertida, y esto es virtud de la intersección de los rayos. Si las imágenes proceden de un lugar iluminado por el sol, os aparecerán como pintadas en el papel que debe de ser muy fino y visto por detrás. El agujero será practicado en una chapa de hierro también muy fina¹⁵.

Su utilización con fines espectaculares no se demoró mucho tiempo. En 1589 el italiano Giambattista della Porta preconizaba, en el décimo séptimo «libro» (capítulo) de su obra *Magiae naturalis sive de miraculis rerum naturalium libri XX*, su uso para la proyección de imágenes animadas, con las que narraba diferentes historias:

De cómo pueden verse en una cámara oscura escenas de caza, batallas entre enemigos y otras ilusiones.

... nada puede resultar más agradable de ver para los grandes hombres, los eruditos y las personas de ingenio; que en una cámara oscura podemos percibir, proyectados sobre láminas blancas, tan clara y distintamente como si estuvieran ante nuestros ojos, escenas de caza, banquetes, ejércitos enemigos, representaciones teatrales y todo cuanto pudiéramos desear. Hagan que frente a esa cámara, donde quieran ustedes representar esas co-

¹³ J.E. VAREY (1959): *Títeres, marionetas y otras diversiones populares de 1758 a 1859*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, p. 5.

¹⁴ Una copia de la misma se conserva en el Archivo del Territorio Histórico de Álava, DH, 1931-16.

¹⁵ Citado por Marie-Loup SOUGEZ (1994): *Historia de la fotografía*, Madrid, Cátedra, p. 19.

sas, haya un llano espacioso que reciba libremente los rayos de sol; allí podrán arboles en orden, o también bosques, montañas, ríos y animales, sean verdaderos o fabricados con madera o algún otro material. Deben introducir en ellos niños pequeños, como se acostumbra a hacer cuando se representan comedias; simularán ciervos, osos, rinocerontes, elefantes, leones o cualquier otro animal; aparecerán luego gradualmente en el llano, como si salieran de sus madrigueras; el cazador llegará con su jabalina, sus redes, flechas y otros útiles que invoquen la caza; sonarán trompas cuernos y cornetas; los que estén en la cámara verán árboles, animales, rostros de cazadores y todos los demás, tan claramente que no podrán decir si es algo real o una ilusión; las espadas desenvainadas brillarán a través del orificio de tal manera que poco faltará para que atemoricen a los presentes. Con frecuencia he ofrecido este tipo de espectáculo a mis amigos, quienes mucho lo admiraron y se divertieron con el engaño¹⁶.

Una propuesta de aplicación similar de la cámara oscura se encuentra en la obra *Uso de los antojos para todo género de vistas* del cordobés Benito Daza de Valdés, publicada en 1623:

Busca un aposento que tenga puerta a algún patio o corredor donde dé el sol, y luego lo aveis de cerrar y tapar muy bien todas sus juntas, para que no entre luz ninguna. Y estando assi hazed un agujero en la puerta, de tal tamaño que lo podais tapar con una luna convexa de dos grados, o de dos y medio, la cual á de ser de visorio, para que sea mejor: y aviendo tapado el agujero con la luna, poned encima una chapa delgada que sea de plomo, o de hoja de lata, con otro agujero muy redondo y más pequeño, como un ochavo de Segovia. Y estando assi fixo todo en la puerta, hazed que se pongan en el patio o corredor algunas personas, de modo que les dé el sol, porque sino es assí, no se verán; y por parte de dentro de el aposento, poned un papel blanco frente de el agujero, y a distancia de media vara poco más o menos, vereis en el papel representadas todas las figuras de alla afuera, pequeñas; pero con sus colores y faiciones tan distintas, que parecen una viva iluminación¹⁷.

La expresión cámara oscura, a que se aludía en la Cédula Real, venía a designar a los espectáculos ópticos conocidos como totilimondi, tutilimundi, titirimundi o mundinovi y mundinuevo. El *Diccionario de Autoridades* de la Real Academia Española en su edición de 1726 definía mundinovi y totilimundi de esta manera:

Cierta arca en forma de escaparate, que trahen acuestas los Saboyardos, la qual se abre en tres partes, y dentro se ven varias figurillas de ma-

¹⁶ John Baptista PORTA (1957): *Natural magick*, ed. Derek J. Price, Nueva York, Simthsonian Institute for Basic Books, pp. 364-365, citado por M. L. DEFLEUR y S. BALL-ROCKEACH (1982): *Teorías de la comunicación de masas*, Barcelona, Paidós, pp. 77-78.

¹⁷ Citado por Carlos FERNÁNDEZ CUENCA (1948): *op. cit.*, p. 60.

dera movibles, y metiendo por detrás una llave en un agujero, prende en un hierro, que dándole vueltas con ella hace que las figurillas anden al rededor mientras el canta una cancioncilla. Otras hai que se ven por un vidrio graduado, que aumenta los objetos, y van pasando varias perspectivas de Palacios, jardines y otras cosas¹⁸.

La acepción que aquí nos interesa retener es la segunda, ya que un tutilimundi de este tipo sería el primer espectáculo precinematográfico del que existe constancia documental en Vizcaya. El dato nos lo suministraba Humboldt, que es quien registraba su estancia en Bilbao en 1801, en concreto en Abando:

En una Ante-Iglesia situada muy junto a Bilbao vi una llamada Romeña o fiesta de aldea, que antes no había tenido ninguna ocasión de ver. La plaza de baile era delante de la casa consistorial, que estaba enfrente de la Iglesia. (...) Una increíble cantidad de personas había acudido en masa de Bilbao y el espectáculo más agradable era divisar éstas bajo los umbrosos árboles, en los más diversos grupos, en parte echado, en parte circulando, en parte bailando. Refrescos, figones de todas clases; nada faltaba; ni siquiera un tutilimundi con la historia del hijo pródigo¹⁹.

Veintisiete años después, coincidiendo con la visita que el rey Fernando VII y su esposa María Cristina de Borbón realizaron a Bilbao en 1828, Vicente Gayoso Burk llegaba con su Hispanorama. En la solicitud que presentó ante el ayuntamiento bilbaíno el 5 de mayo explicaba que su espectáculo, basado en la linterna mágica²⁰, consistía en una «magnífica FANTASMAGORIA, de una perfección, magnitud, variación y dignidad de figuras, tanto místicas como históricas, que esta persuadido y puede asegurar no se ha visto en nuestra España»²¹.

Al poco tiempo de finalizar la I Guerra Carlista, en el verano de 1841, la capital vizcaína acogía la Galería Optica, Pronopiografe y Microscopio Solar de Carlos Andorfer²². La petición para su exhibición fue presentada

¹⁸ REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (1990): *Diccionario de Autoridades*, Edición facsímil de la edición de 1726 del *Diccionario de la lengua castellana*, Madrid, Gredos, tomo 2, p. 631, y tomo 3, p. 310, respectivamente.

¹⁹ Wilhelm FREICHER VON HUMBOLDT (1975): *op. cit.*, pp. 137-138.

²⁰ La descripción de los principios de la linterna mágica se encuentra en la obra del jesuita alemán Athanasius Kircher *Ars magna lucis et umbrae in decem libros*, aunque no en su primera edición de 1646, como se indica habitualmente, sino en la segunda edición de 1671. A diferencia de lo que sucedía con la cámara oscura, que recogía en su interior una imagen, que era lo que ocurría en los tutilimundis, con la linterna mágica se invertía el proceso ya que para la visión de una imagen se debía proyectar ésta sobre una pantalla exterior.

²¹ Archivo Municipal de Bilbao, Sección 2, Caja 535, Expediente 14.

²² En el Microscopio Solar, inventado en la primera mitad del siglo xvii, la fuente de luz era el sol, que se recogía en un espejo móvil que seguía su trayectoria, mientras que las placas pintadas sobre cristal eran sustituidas por objetos opacos de pequeño tamaño o microscópico.

el 19 de julio, y ese mismo día se le concedía por el consistorio la correspondiente autorización²³. En el anuncio en que se daba cuenta de este espectáculo, que constaba de siete vistas, renovándose las mismas cada semana, se señalaba que no tenía nada que «ver con la numerosa familia de cosmoramas y otros gabinetes similares»²⁴. Los objetos que se mostraban, «agrandados varios millones de veces con tal de que el sol brille sin nubes», se podían ver en sesiones de tarde y noche por cincuenta personas a la vez. Igualmente se informaba que durante diez años había recorrido toda Italia con esta atracción, logrando un gran éxito de público²⁵.

En febrero de 1865 Antonio Rosi escribía al Ayuntamiento de Bilbao, desde Valladolid, solicitando autorización para instalar un panorama²⁶. Este pabellón, que se anunciaba como Gran Panorama o Ciclorama Universal²⁷, tenía unas dimensiones de dieciséis metros de largo por nueve de ancho y estaba iluminado de noche con más de cien luces de gas. El programa, que se ofrecía por la mañana de nueve a cuatro y por la tarde de siete a once de la noche, estaba compuesto por el «Gran viaje a América del Norte, donde se veían paisajes de Nueva York, Washington, Baltimore, etc; y Guerra de Italia en el año 1859, con la batalla de Magenta, la de Solferino, etc.»²⁸. La Corporación bilbaína accedió a que se ubicara en el Arenal durante más de dos meses²⁹.

Dos años después, el 22 de agosto de 1867, se registraba en el Ayuntamiento la petición, dirigida al Alcalde, de Inocencio López para «establecer en esta invicta Villa su Panorama con preciosas vistas, teniendo opción cada persona que tome una entrada a un regalo»³⁰.

A pesar de estos precedentes, no fue hasta 1879, tras el establecimiento del ferial en las fiestas de la capital vizcaína, hecho que había tenido lugar el año anterior, cuando comenzaron a exhibirse de manera continuada y regular diferentes tipos de espectáculos precinematográficos du-

²³ Archivo Municipal de Bilbao, Sección 2, Caja 535, Expediente 14.

²⁴ Javier MADARIAGA ATEKA (1995): *op. cit.*, pp. 39 y 41.

²⁵ Es posible que el éxito al que se alude se deba a que este microscopio solar fuera un Megascopio, una variante que construyó en 1750 Léonard Euler. «En este dispositivo, la luz reflejada en todas las direcciones por un objeto fuertemente iluminado era recogida por una serie de reflectores y dirigida y enfocada por un sistema de lentes sobre una pantalla», de ahí que las imágenes que se mostraban pudieran ser contempladas por una audiencia numerosa al mismo tiempo. Véase Francisco Javier FRUTOS ESTEBAN (1996): *op. cit.*, p. 89.

²⁶ Archivo Municipal de Bilbao, Sección 2, Caja 445, Expediente 128.

²⁷ En junio de 1865, este Panorama estuvo en Pamplona. Véase Alberto CAÑADA ZARRANZ (1997): *op. cit.*, p. 60.

²⁸ Alberto LÓPEZ ECHEVARRIETA (1977): *op. cit.*, p. 4.

²⁹ Archivo Municipal de Bilbao, Sección 2, Caja 445, Expediente 128.

³⁰ Archivo Municipal de Bilbao, Sección 2, Caja 446, Expediente 161.

rante la celebración de los festejos de agosto³¹. Como ejemplo de algunos de ellos podemos señalar el Poliorama de Mr. Auboin Brunet (1880), el Gran Esteriorama La Flor de Navarra (1886) y el espectáculo del ilusionista conde Ernesto Patricio, que incluía la exhibición de cuadros disolventes (1889).

Contratado por el Ayuntamiento, el espectáculo de Mr. Auboin Brunet se exhibió el 24 de agosto, a partir de las siete de la tarde, en el marco de las fiestas de Bilbao, ya que formaba parte del programa de festejos organizado durante 1880 por la corporación bilbaína³².

La exhibición del Poliorama³³, iluminado con luz oxi-hídrica (una mezcla de oxígeno e hidrógeno), tuvo lugar al aire libre en la plaza del Mercado, situada en Abando. Dividido en dos partes, permitió ver 32 vistas distintas, 18 en la primera y 14 en la segunda, de ciudades españolas y extranjeras.

Entre los paisajes y monumentos célebres que se mostraron se encontraban, entre otros, los correspondientes a la Catedral de Málaga (tomada desde el Faro), el Monasterio de Yuste, el Acueducto de Segovia (de día y de noche), la Esfinge colosal y las Pirámides de Egipto, un pueblo esquimal en las inmediaciones de Arkangel, el Gran Teatro de la Ópera (París), El Vesubio (en calma y en erupción), una Iglesia católica en Odessa (Rusia), el Palacio del Serrallo (Constantinopla) y el Puente de las Ranas en el parque de Potsdam (Prusia). Intercaladas entre las vistas se proyectaron también numerosas caricaturas, para lo que se recurrió a un cromatopo, aparato mediante el cual se combinaban varias placas de colores que girando una sobre otra formaban diferentes caleidoscopios³⁴. El espectáculo incluía también la quema de fuegos artificiales, que fueron alternándose con la proyección de las vistas mientras una banda de música se encargaba de amenizar los intermedios.

En 1886, formando parte de los espectáculos presentes en el ferial de las fiestas de Bilbao, situado en la Gran Vía, se encontraba instalado el Gran Esteriorama³⁵ La Flor de Navarra. En este pabellón se hallaban «ex-

³¹ Txomin ANSOLA GONZÁLEZ (2001): «Espectáculos precinematográficos en el ferial de las fiestas de Bilbao (1879-1888)», en *L'origen del cinema i les imatges del segle XIX*, Girona, Fundació Museu del Cinema-Col·lecció Tomàs Mallol/Ajuntament de Girona, pp. 79-94.

³² «Fiestas en Bilbao», *El Noticiero Bilbaíno*, 24 de agosto de 1880, p. 2.

³³ El Poliorama era un sistema de proyección de vistas o cuadros disolventes que se realizaba por medio de una linterna mágica equipada con dos o más proyectores, dependiendo de los efectos que se intentasen conseguir, así sobre una vista o cuadro base se superponían o sobreimpresionaban otras imágenes con las que se creaban transiciones temporales, como pasar del día a la noche o simular el movimiento; de las que fueron un buen ejemplo algunas de las vistas que se vieron en Bilbao.

³⁴ Noël BURCH (1987): *El tragaluz del infinito*, Madrid, Cátedra, p. 102.

³⁵ El Esteriorama o Estereorama era un panorama óptico, «cuyas imágenes dobles se venían en relieve mediante un dispositivo de lentes aplicado a una cámara oscura». Véase Agus-

puestos al público los preciosos grupos que representan la vida, pasión y muerte de Nuestro Señor Jesucristo, y además los magníficos edificios artísticos pertenecientes a una persona muy conocida de esta capital»³⁶.

Este espectáculo, que contaba con el acompañamiento musical de un órgano, se podía visitar todos los días desde las diez de la mañana hasta las once de la noche, costando la entrada de general un real. En la noticia de *El Noticiero Bilbaíno* se señalaba igualmente que este Esteriorama era único entre los de su clase ya que había superado a todos los que anteriormente habían visitado Bilbao. Cabe anotar a este respecto que un espectáculo similar, ya que era del mismo tipo, un Esteriorama, en el que se podían contemplar también «los pasajes más interesantes de la vida de Nuestro Señor Jesucristo, desde su nacimiento hasta su muerte»³⁷, había estado en Bilbao en agosto de 1883, durante el período de fiestas.

El 8 de agosto de 1889 debutaba en el Teatro Gayarre el «famoso ilusionista» conde Ernesto Patricio, con un programa, dividido en cuatro partes, en el que presentó, entre otros números, «una infinidad de experimentos de alta prestidigitación, aplicaciones de química y electricidad a la prestidigitación, cálculo, etc.»³⁸, y, cerrando el mismo, «las proyecciones luminosas con el Poliorama». A esta última parte del espectáculo se refería *El Noticiero Bilbaíno*, al día siguiente, señalando que lo mejor de la función del conde Patricio «fueron los cuadros disolventes, que son de bastante mérito y agradaron a la concurrencia, no muy numerosa por cierto»³⁹.

Al margen de Bilbao cabe reseñar la presencia de un panorama en el pórtico viejo de la iglesia de Santa María de Durango en 1893, espectáculo que también se vio en años anteriores⁴⁰, y la exhibición de cuadros disolventes y audiciones de cilindros en un fonógrafo Lioret en el Salón Recreativo de Portugalete en diciembre de 1896⁴¹. Años más tarde se pudieron contemplar también cuadros disolventes en Lekeitio, durante las fiestas de septiembre de 1901: «Las sesiones de cuadros disolventes de las noches del 2 y el 3, han sido del agrado del público, aunque resultaron bastante defectuosas y algo pobres»⁴², y en las de Getxo del verano de 1902⁴³. *El Nervión*, en la crónica que dedicaba a esos festejos, en concreto

tín SÁNCHEZ VIDAL (1994): *Los Jimeno y los orígenes del cine en Zaragoza*, Zaragoza, Patronato Municipal de las Artes Escénicas y de la Imagen (Archivo de la Filmoteca de Zaragoza), Área de Cultura y Educación del Excmo. Ayuntamiento de Zaragoza, p. 118.

³⁶ «Gacetilla», *El Noticiero Bilbaíno*, 22 de agosto de 1886, p. 2.

³⁷ «Despedida del Esteriorama», *El Noticiero Bilbaíno*, 29 de agosto de 1883, p. 2.

³⁸ «Gacetilla», *El Noticiero Bilbaíno*, 7 de agosto de 1889, p. 2.

³⁹ «Gacetilla», *El Noticiero Bilbaíno*, 9 de agosto de 1889, p. 2.

⁴⁰ José M. URIARTE (1992): *op. cit.*, p. 21.

⁴¹ Txomin ANSOLA (1997a): *op. cit.*, pp. 11-12.

⁴² «Lekeitio», *El Liberal*, Bilbao, 6 de septiembre de 1901, p. 3.

⁴³ «Algorta», *El Liberal*, 29 de julio de 1902, p. 2.

a los celebrados el 31 de julio, aludía a los cuadros disolventes, aunque como vistas cinematográficas:

A las diez de la noche, la banda amenizó el paseo, que, como por la mañana, estuvo animadísimo.

Hasta hora muy avanzada de la noche duró este y la proyección de vistas cinematográficas, que agradaron al público, el que se retiró altamente satisfecho de las fiestas y sin que hubiera que lamentar accidente alguno⁴⁴.

Un error terminológico, que como tendremos ocasión de ver más adelante, también se había dado ese mismo mes y año en otros dos periódicos bilbaínos, en relación a un espectáculo similar que tuvo lugar en Barakaldo.

2.3. Diversiones en Barakaldo a finales del siglo XIX: de los fantoches a la linterna mágica

El proceso de transformación de Barakaldo de un asentamiento rural en una zona industrial implicó un notable crecimiento demográfico. Si a finales del siglo XVIII, en 1787, la población de la anteiglesia era de 1.924 vecinos, cien años después, en 1887, la cifra de habitantes se había incrementado en un 361%, situándose en 8.867, lo que significaba un aumento de 6.943. Se estaba, por tanto, a punto de convertirse en un núcleo urbano, lo que representaba el inicio de una nueva etapa, que tuvo también su reflejo en el campo de las diversiones públicas. Esta dinámica de cambio era recogida en 1886 por el corresponsal de *El Noticiero Bilbaíno* en estos términos:

Nos encontramos en plena época de inauguraciones, y con tan plausible motivo, en próximos días de continuo jolgorio; pues apenas ha terminado la inauguración de un nuevo y magnífico templo, preséntase la de la terminación de las obras de grandes y acertadas mejoras introducidas en otro, y muy en breve se verificarán también en esta anteiglesia las inauguraciones del ferrocarril minero del Regato, en su segunda etapa por decirlo así, y la del frontón de Rágeta, elevado por don Tomás Begoña para entretenimiento durante los ratos de ocio de los aficionados pelotaris, todo lo cual prueba evidentemente al mundo civilizado, el activo e incesante movimiento y progreso de esta población⁴⁵.

La última década del siglo XIX había comenzado en Barakaldo, durante la temporada estival, bajo el signo de las romerías:

⁴⁴ «Fiestas en Algorta», *El Nervión*, 1 de agosto de 1902, p. 1.

⁴⁵ «Carta de Baracaldo», *El Noticiero Bilbaíno*, 3 de septiembre de 1886, p. 1.

Llegada la época de verano, esta anteiglesia, la más importante de Vizcaya, cuenta con tantas romerías, que sus habitantes apenas acaban de saborear las gratas satisfacciones que han experimentado al terminar una de estas diversiones campestres, presentáseles un nuevo jolgorio, recordando que a los breves días dará principio otra: así es que reina una constante animación entre la alegre juventud⁴⁶.

Un ejemplo de estas festividades campestres era la romería que se celebraba el 16 de agosto de 1890, en honor de San Roque, en el Regato, un barrio en el que la industrialización también había hecho acto de presencia en aquellas fechas. Se había pasado de ser una zona totalmente «agrícola y pastoril» a otra

industrial y fabril, ora por las muchas minas de hierro que dentro de su jurisdicción se explotan —y están llamadas a explotar— y ferrocarril de que dispone para el transporte de los minerales extraídos de sus montañas; ora por el magnífico horno de hierro, el primero en Vizcaya, destinado a la calcinación del carbonato, cuyo coste se eleva a la respetable suma de unos 30.000 duros, y su construcción, la cual tocará en breve a su término⁴⁷.

Las romerías se caracterizaban por la participación de todos los presentes. En ellas no faltaba «jaleo de largo, pues además de los consumados tamborileros de la anteiglesia que con su difícil arte del chiflo, como aquí decimos, son capaces de hacer entrar en gana en el baile de aurescu al más rudo extremeño o finchado andaluz»⁴⁸. Solían, igualmente, contar además con la actuación de una banda de música «para mayor complemento de las delicias del divertido público».

Este tipo de diversiones comenzaron a compartir en esos años el tiempo de ocio de los baracaldeses con otras formas de entretenimiento de carácter espectacular, más acordes con la incipiente sociedad capitalista que estaba a punto de comenzar su andadura en el conjunto de la margen izquierda de la Ría del Nervión.

2.3.1. *Títeres, compañías de gimnasia y ratas sabias*

El primer testimonio de la aparición de esta clase de espectáculos lo encontramos el 4 de agosto de 1891, fecha en la que José Álvarez Fernández solicitaba permiso al Ayuntamiento para «dar tres funciones o cuatro de fantoches en el café de los dos hermanos, en el barrio del Desierto»⁴⁹.

⁴⁶ «Carta de Baracaldo», *El Noticiero Bilbaíno*, 15 de agosto de 1890, p. 1.

⁴⁷ *Ibídem*.

⁴⁸ «Carta de Baracaldo», *El Noticiero Bilbaíno*, 3 de septiembre de 1886, p. 1.

⁴⁹ Archivo Municipal de Barakaldo (AMB), Caja 182, Legajo C, Expediente 12.

Ese mismo día el alcalde Fernando de Careaga firmaba la autorización, con la condición que se guardasen las prevenciones del bando de buen gobierno dictadas por el Consistorio.

El día 5 era Manuel Dols el que pedía autorización para «trabajar en cuestión de gimnasia en el barrio de Luchana hoy día de la fecha y por la tarde y al anochecer»⁵⁰. Los ejercicios gimnásticos se completaban con la exhibición de Baltasar del Río, que aparecía calificado en el programa de mano como «el único ejemplar del mundo en tatuaje». A continuación se describía así a este persona:

El náufrago cuya exhibición tenemos el honor de ofrecer a este respetable público, por no haber sido visto nunca en esta población, fue hallado por el buque inglés Alphyn en la Isla Ratagas, cerca del Polo Norte, donde fue preso por los indígenas los cuales le hicieron padecer terriblemente por espacio de tres años incomparables martirios como lo demuestra el hecho de tener su cuerpo de infinidad de caprichosos dibujos, intercalados en la carne, que representan varios cuadros de la Sagrada escritura, habiéndose calculado en

SIETE MILLONES DE PINCHAZOS

los recibidos por Baltasar, para formar dichos dibujos en su cuerpo habiendo llamado la atención en cuantos públicos se ha exhibido y siendo la admiración de cuantos científicos y artistas ha sido reconocido.

En una nota final se advertía que, si algún espectador tenía alguna duda sobre la veracidad de los tatuajes, Baltasar del Río estaba «dispuesto a admitir cualquier apuesta que se le proponga para justificarlo».

Tres días después el artista gimnasta José Torralba, que se encontraba de paso por Barakaldo, solicitaba permiso para que la Compañía Gimnástica Cómica y Aereostática pudiera «dar cuatro funciones en la Plaza pública detrás del Mercado los días 8, 9, 10, 11 de seis de la tarde y dando fin a las ocho de la misma»⁵¹.

El 22 de agosto le correspondía el turno a Pedro Fernández, quien dirigía su petición al Ayuntamiento para poder ejercer «su industria, en el arte de Bolatinero, tanto en esa anteiglesia como en los demás Barrios que pertenezcan a su jurisdicción»⁵². Las funciones que tuvieron lugar al aire libre, entre las ocho y las diez de la noche, eran gratuitas ya que solamente se pedía la voluntad de los espectadores.

⁵⁰ AMB, Caja 182, Legajo C, Expediente 18.

⁵¹ AMB, Caja 182, Legajo C, Expediente 16.

⁵² AMB, Caja 182, Legajo C, Expediente 17.

Cierra este mes de agosto, excepcionalmente pródigo en espectáculos, la solicitud que el día 30 efectuaba Enrique Emanuel⁵³ para la presentación de los «grandes y variados» ejercicios gimnásticos, acrobáticos y mímicos en un local de la calle Carmen, número 11⁵⁴.

El programa estaba compuesto por los números de gimnasia la doble caña americana y los ejercicios en las tres barras fijas y anillas, la actuación de los Clowns y su discípulo Cual, un perro sabio, las acrobacias en la balanza aérea y equilibrios en el aire, y la exhibición de El hombre mono, El bambú japonés y Baltasar del Río⁵⁵, la persona tatuada, al que ya hemos aludido anteriormente.

Tres meses más tarde, el 25 de noviembre, fue el ciudadano del Reino de Nápoles Aquiles Ciciliani el que pedía licencia para mostrar durante treinta días una gran exposición titulada «Prodigios de la paciencia, ratas sabias indianas»⁵⁶, que era la segunda vez que viajaba por España. Al igual que en las anteriores peticiones se dictaba un providencia municipal en la que se concedía la autorización que se solicitaba. Su estancia en Barakaldo no debió llegar al mes, ya que el 21 de diciembre de 1891, solicitaba permiso al Ayuntamiento de Bilbao para abrir una «tienda para rifa y exhibir las Ratas Sabias Indianas en La Concordia»⁵⁷.

La enfermedad de una mujer, miembro del Teatro Mecánico de las Flores, que debía someterse a una cuarentena, y la escasez de los recursos que disponían en ese momento la compañía llevó a Salvador García a solicitar del Ayuntamiento el permiso correspondiente para actuar durante un mes en el municipio.

En el prospecto, que acompañaba a la petición, fechada el 15 de febrero de 1892, se informaba que en el «extenso repertorio de este Teatro,

⁵³ El genovés Enrique Emanuel exhibió en el ferial de las fiestas de Bilbao de este mismo año un espectáculo titulado La mujer tigre que ya había presentado también en 1883 (noviembre) y 1890 (agosto). En 1895 trajo un Panorama y otros efectos de óptica (agosto) y en 1900 montó una barraca donde mostraba un cerdo con 8 patas, 2 cuerpos y dos rabos y un cerdo colosal de 603 kilos (agosto). Véase Archivo Municipal de Bilbao: Sección 2, Caja 75, Expediente 51; Sección 3, Caja 106, Expediente 37; Sección 3, Caja 152, Expediente 36, Hoja 20; y Sección 4, Caja 434, Expediente 4.

⁵⁴ AMB, Caja 183, Legajo D, Expediente 2.

⁵⁵ En julio de 1906, Baltasar del Río montó en Santiago un pabellón de madera, de cinco metro de ancho por catorce de largo, en el que junto a sus tatuajes exhibía vistas panorámicas. Véase Xose Luis CABO (1990): *Espectáculos precinematográficos en Galicia. Das sombras chinescas os panoramas*, O Carballino, Xociviga, sin paginar.

⁵⁶ AMB, Caja 182, Legajo C, Expediente 15.

⁵⁷ Archivo Municipal de Bilbao, Sección Tercera, Caja 116, Expediente 16. En un escrito posterior, fechado el 17 de marzo de 1892, en el que solicitaba el consentimiento para mostrar al público dos caballitos, en el exterior de su caseta, con los que pensaban realizar diferentes actos gimnásticos, comentaba que tenía 42 años, estaba casado, su oficio era gimnástico y llevaba siete meses en la «invicta villa de Bilbao». Archivo Municipal de Bilbao, Sección Tercera, Caja 116, Expediente 11.

TEATRO MECÁNICO DE LAS FLORES

El dueño de este Teatro en su constante deseo de dar gusto al público que de ordinario le favorece, y atendiendo á las indicaciones de varias familias que lo han solicitado, ha dispuesto dar todos los sábados y días festivos

GRANDES FUNCIONES.

En el extenso repertorio de este Teatro, figuran las siguientes obras:

La Almoneda del Diablo.

Fausto.

Amores de un Bandalero.

Los Pescadores con honra.

Los dos embusteros.

Los sábados, las funciones darán principio á las SEIS de la tarde y continuarán de hora en hora hasta las DIEZ de la noche. Los días festivos darán principio á las DOS y continuarán en la misma forma hasta las DIEZ de la noche.

PRECIOS.

Entrada general.. . .	25	céntimos	de	peseta.
Niños y militares. . .	15	»	»	»

Este Teatro está situado en la calle de ~~Santa Marianum~~ N.

El Director del «Teatro de las Flores» anticipa las gracias á este respetable público, en la seguridad de que las funciones se verán honradas con su asistencia.

figuran las siguientes obras: La amenola del Diablo, Fausto, Amores de un bandolero, Los pescadores con honra, Los dos embusteros». Las funciones de los sábados comenzaban a la seis de la tarde y continuaban cada hora hasta las diez de la noche, mientras que las de los domingos lo hacían a las dos, manteniendo el mismo esquema, y finalizaban también a las diez. Los demás días, si había, no se mencionaba nada. El precio de las entradas era de 25 céntimos para el público en general, mientras que los niños y militares pagaban 15 céntimos.

Casi un año después de su anterior solicitud, José Álvarez Fernández, vecino del barrio baracaldés de Lutxana, presentaba el 4 de julio de 1892 un nuevo escrito dirigido al Alcalde en el que requería permiso para dar, durante un mes, «funciones por la noche con figuras de movimiento en el local que ocupa la cervecería sita en la calle del Carmen (antes escuela)»⁵⁸. También en este mismo año, pero el 8 de octubre, se registraba la petición que Julio Elola enviaba desde Sestao para que su compañía de gimnasia pudiese actuar durante un mes en la «plaza pública para todo lo que pertenezca a dicho distrito»⁵⁹.

Los nueve espectáculos anteriores, que se vieron entre agosto de 1891 y julio de 1892, no se pueden considerar, en su sentido estricto, como precinematográficos en tanto en cuanto que no son antecedentes directos ni técnica ni mecánicamente del cinematógrafo.

No obstante, todos ellos constituyeron, por una parte, formas de entretenimiento de carácter espectacular inéditas hasta entonces en Barakaldo; mientras que por otra precedieron de manera inmediata a los espectáculos específicamente precinematográficos, el primero de los cuales se presentó ante los baracaldeses en 1894, como tendremos ocasión de ver más adelante. Formando unos y otros, en su conjunto, lo que podemos denominar universo precinematográfico⁶⁰.

Así, tenemos que los fantoches corresponden a funciones de títeres en los que éstos son «manipulados por los dedos del artista»⁶¹. Un espectáculo similar de títeres, teniendo en cuenta que fue promovido por la

⁵⁸ AMB, Caja 183, Legajo D, Expediente 4.

⁵⁹ *Ibídem*.

⁶⁰ Sandro Machetti, que ha propuesto la expresión universo precinematográfico, considera que el análisis «del precinema no se reduce estrictamente a la cuestión técnica, a la mera enumeración de aparatos y curiosidades que anuncian los procedimientos mecánicos del cinematógrafo. La investigación contextualizadora del precinema deber tener en cuenta además de todo el ambiente tecnológico de la llamada segunda revolución industrial, a los espectáculos ópticos (visuales y audiovisuales), los espectáculos populares de toda índole, y todos los modos de representación visual anteriores en el tiempo al cine en tanto que medios de comunicación, de instrucción ideológica, de representación estética y de interrelación social». Sandro MACHETTI SÁNCHEZ (1995): *op. cit.*, p. 88.

⁶¹ J.E. VAREY (1957): *Historia de los títeres en España (desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII)*, Madrid, *Revista de Occidente*, p. 3.

misma persona, serían las figuras de movimiento, aunque con esta denominación Varey alude también a los «teatritos de marionetas o a veces sombras chinescas»⁶².

En un registro parecido a los títeres o las marionetas, cabe incluir al Teatro Mecánico de las Flores, aunque igualmente podría corresponder a un teatro de autómatas. Si nos inclinamos por la primera de las opciones se debe al amplio repertorio de obras que estaban en condiciones de poder ofrecer, ya que las «figuras mecánicas podían representar una sola historia, mientras que las marionetas y títeres de guante, dentro de los límites de la caracterización y de la indumentaria, pueden desempeñar papel en cualquier pieza»⁶³.

En cuanto a las compañías de gimnasia parece claro el tipo de espectáculo que ofrecían, tanto al aire libre como en locales cerrados: ejercicios gimnásticos y volatinescos. Completándose la actuación en algunas ocasiones con otros números cómicos o fenómenos como el hombre tatuado. Mientras que en el caso de las ratas sabias estamos ante un entretenimiento en el que se presentaban las habilidades realizadas por los mencionados animales.

Los ejercicios que ejecutaban, según se recogía en un programa que anunciaba el espectáculo, eran:

- 1.º Las ratas subiendo la cucaña y tomando por asalto la bandera.
- 2.º La rata llevando una carta al correo.
- 3.º La rata llevando un farol para iluminar un palacio.
- 4.º Las ratas sobre la cuerda fuerte sin maroma.
- 5.º Las ratas subiendo por una cuerda figurando tomar la torre de Malakoff.
- 6.º La rata sacristina tocando una campana.
- 7.º La rata artillera pegando fuego a una pieza y estando firme en su puesto.
- 8.º Las ratas sobre un tilbury harán varios juegos.
- 9.º Las ratas subiendo a un carruaje con amo, lacayo y caballo⁶⁴.

2.3.2. *Panoramas, coreografía excéntrica y juegos de óptica*

Durante 1893 no existe constancia documental de ninguna petición para ofrecer espectáculos, por lo que hay que esperar hasta el 25 de julio de 1894 para anotar la del burgalés Higinio Baldazo. En su escrito señalaba que deseaba «exhibir un panorama de vistas todas morales y con re-

⁶² J.E. VAREY (1959): *op. cit.*, p. 8.

⁶³ J.E. VAREY (1957): *op. cit.*, p. 83.

⁶⁴ Archivo Municipal de Bilbao, Sección Tercera, Caja 116, Expediente 16.

galos»⁶⁵, por lo que solicitaba la pertinente autorización. El lugar elegido fue la planta baja de la «Casa de Crespo», que estaba situada en la calle Arrandi. De esta forma hacían acto de presencia en Barakaldo los espectáculos precinematográficos.

Algo más de dos años después, el 30 de noviembre de 1896, hay que registrar una nueva solicitud para un espectáculo de similares características. En esta ocasión es Buenaventura Martín Leal, vecino de Burgos, quien se dirigió a la corporación municipal para que se le concediese permiso para poder «establecer y exhibir al público un Panorama con regalo», en el número 8 de la calle Portu⁶⁶. Unos días antes, el 26 de noviembre, se había registrado también otra petición, firmada por Patricio Zabala. En ella señalaba que quería ofrecer en el café Zabala, situado en la calle del Carmen, del que era propietario, «varias funciones teatrales tituladas Coreográfico excéntrica y mímica» a partir del 27, desde las ocho y media hasta las once de la noche. En cuanto al carácter de estas funciones indicaba en su escrito que «no comprenderán cosa alguna que sea contraria a la moral y buenas costumbres de un pueblo civilizado»⁶⁷.

El último espectáculo que se presentó durante el siglo XIX, tuvo lugar en 1899, aunque no hemos podido precisar la fecha exacta, siendo este definido en el prospecto que nos ha quedado del mismo como «Acontecimiento físico-nigromántico» a cargo del «célebre ilusionista español» Mefistófeles⁶⁸. Igualmente se aseguraba que sus «excéntricas e inimitables recreaciones científicas», que comprendían «los experimentos de óptica sensacional, física recreativa, cálculos matemáticos, taumaturgia humorística, nigromancia moderna y alta prestidigitación», habían sido presentados ante los reyes de Portugal, la infanta Isabel, jerarquías eclesiásticas y la alta nobleza de España, Francia, Italia y Portugal.

Sobre el programa, que dividido en dos partes constaba de una introducción musical y la presentación de siete números en cada una de ellas,

⁶⁵ AMB, Caja 183, Legajo C, Expediente 6. Con este mismo espectáculo Baldazo se instaló en agosto de ese año en el ferial de Bilbao. Su presencia en las fiestas de la capital vizcaína se extiende durante ocho años, desde 1887 a 1893 y 1895. En el primero y último trajo un Panorama con vistas y regalo, y en el resto un Panorama con regalo. Añadir que en 1889 estuvo también en abril con un Gabinete Recreativo. Véase Archivo Municipal de Bilbao, Sección 3: Caja 67, Expediente 43; Caja 76, Expediente 66, Hoja 58; Caja 89, Expediente 6; Caja 98, Expediente 13; Caja 106, Expediente, 37; Caja 116, Expediente 72; Caja 116, Expediente 76, Hoja 90; Caja 127, Expediente, 47; Caja 152, Expediente 30 y 36; y Caja 89, Expediente 3.

⁶⁶ AMB, Caja 182, Legajo C, Expediente 25. El toledano Buenaventura Martín Leal recaló en el ferial bilbaíno en 1887 y 1888 con sendos Panoramas con regalo. Años después volvió a Bilbao en dos ocasiones más con el mismo tipo de espectáculo, la primera en febrero de 1895 y la segunda en enero de 1899. Véase Archivo Municipal de Bilbao, Sección 3: Caja 67, Expedientes 43 y 45; Caja 76, Expediente 66, Hoja 4 y Caja 152, Expediente 7; y Sección 4, Expediente 396, Expediente 42.

⁶⁷ AMB, Caja 182, Legajo C, Expediente 24.

Mágia blanca

ARTE Y CIENCIA



Mágia negra

ILUSION Y REALIDAD

ACONTECIMIENTO FÍSICO-NIGROMÁNTICO

Expléndida y sorprendente Soirée Fashionable para esta noche

APARICIÓN FANTÁSTICA

del célebre ilusionista español



MEFISTÓFELES

el cual ha tenido la alta honra de presentar sus excentricas é inimitables recreaciones científicas ante SS. MM. los Reyes Lusitanos S. A. R. la Infanta Doña Isabel; eminentísimos Príncipes y otras Dignidades eclesiásticas y algunos Grandes de España, Francia, Italia y Portugal, ejecutando de una manera completamente nueva los más notables experimentos de óptica sensacional, física recreativa, cálculos matemáticos, taumaturgia humorística, nigromancia moderna y alta prestidigitación.

PROGRAMA.

PRIMERA PARTE

- 1.ª Sinfonía.
- 2.ª Un homicidio fantástico. — Sorprendente experimento de óptica sensacional, cuyo imprevisto resultado ha producido la admiración de Europa.
- 3.ª Los elementos aéreos. — Evoluciones vertiginosas, practicadas bajo una elevada presión atmosférica.
- 4.ª La fotografía eléctrica. — Reproducciones fotográficas impresionadas a través de los cuerpos opacos por medio de los rayos catódicos.
- 5.ª Un incendio tipográfico. — Rasgo de ligereza misteriosa que parece luchar contra las leyes inmutables de la Naturaleza.
- 6.ª Las modernas matemáticas. — Sistema muy útil é indispensable para los Tenedores de Libros del siglo veintiuno.
- 7.ª El telisman femenino. — Recreación oriental de curiosidad que ha llamado poderosamente la atención tanto en España como en el extranjero.

A las

SEGUNDA PARTE.

- 1.ª Sinfonía.
- 2.ª Juguetes nigrománticos. — Manifestaciones metamorfoseas de taumaturgia humorística, presentadas en forma altamente excepcional.
- 3.ª Una corriente magnética. — Poder mágico empleado por el banquero Rothschild para crearse su inmensa fortuna.
- 4.ª El tacto metalofélico. — Caprichosa fantasía japonesa de impermeable efecto y realizada con suma precisión.
- 5.ª El colmo de la ilusión. — Lucubraciones poéticas aplicadas exclusivamente a la magia simulada.
- 6.ª Una introducción diabólica. — Prodigio de escamoteo ejecutado con la persona más increíble y refractaria de la prestidigitación.
- 7.ª La gran fiesta nacional. — Rápida fabricación de insignias europeas dedicada a este ilustrado público.

NOTA. — El espectáculo que tengo la alta honra de presentar, como nunca visto en esta población y que constituye el programa que antecede, interesa a todas y cada una de las clases sociales; a los hombres científicos, en lo que respecta a la parte física; al bello sexo, en la estética; al clero, en la psicológica; y en fin, a todo el que pretenda conocer y descubrir una de las puntas del velo que encierran los misteriosos arcanos de la Naturaleza.

OTRA. — Como poseedor de la nueva ciencia, el Escamoteador VANTATISTO Y UNIMODISTRO, declaro no haberla enseñado a nadie, y si por casualidad, entre la plebe ó enjambe de charlatanes que se jactan de prestidigitadores, pretendan ejecutar alguno de mis humildísimos experimentos, es por lo que suplico a este público inteligente y sensato, no confunda mis trabajos con los de dichos intrusos, ni con los presentados anteriormente por otros verdaderos artistas.

Mefistófeles.

Programa de mano del espectáculo físico-nigromántico de Mefistófeles

se decía que «interesaba a todas y cada una de las clases sociales; a los hombres científicos, en lo que respecta a la parte física; al bello sexo, en la estética; al clero en la psicológica y en fin, a todo el que pretenda conocer y descubrir una de las puntas del velo que encierran los misteriosos arcanos de la Naturaleza»⁶⁹.

De nuevo nos encontramos con el problema de definir en sus justos términos los diferentes espectáculos que se vieron, ya que la información que nos ha llegado no es todo lo precisa que desearíamos.

De la expresión *panorama* cabe pensar que estemos ante una sesión de linterna mágica, en la que se exhibirían fotografías de vistas y monumentos de diferentes ciudades españolas y extranjeras. La utilización del recurso al regalo, en el caso de los dos panoramas, suponía una estrategia comercial que no era nueva, sino que constituía una práctica común, ya que con ella se intentaba por un lado reforzar el interés del espectáculo y por otro la de generar unos ingresos complementarios al mismo.

El «regalo» dependía de cada caso concreto, no obstante existían algunas modalidades conocidas que podían consistir en ofrecer reproducciones de las vistas que se exhibían, cuyo cantidad dependía de las entradas que se compraban⁷⁰; en la entrega de un número para una rifa al final de la sesión, en la que sorteaban diferentes objetos⁷¹, o la venta junto la entrada de diversos productos, aunque en este último supuesto también se podía optar por asistir solamente al espectáculo, en cuyo caso el coste del mismo era inferior⁷².

De las funciones teatrales Coreográfico excéntrica y mímica, salvo señalar lo curioso y sugerente de su título nada más podemos añadir. En cuanto al espectáculo de Mefistófeles, a tenor del contenido que se recoge en el programa de mano, cabe indicar que en él se conjugaban tanto los juegos de óptica como la presentación de avances científicos, ese era el caso de los rayos X, que se hacía bajo el epígrafe de «La fotografía eléctrica. Reproducciones fotográficas impresionadas a través de los cuerpos opacos por medio de rayos catódicos»⁷³.

⁶⁸ AMB, Caja 200, Legajo B, Expediente 11.

⁶⁹ En la primera parte, tras la Sinfonía se pudieron ver: Un homicidio fantástico, Los elementos aéreos, La fotografía eléctrica, Un incendio tipográfico, Las modernas matemáticas, El talismán femenino; en la segunda, con el mismo esquema, se ofrecieron: Sinfonía, Juguetes nigrománticos, Una corriente magnética, El tacto mefistofélico, El colmo de la ilusión, Una introducción diabólica, La gran fiesta nacional.

⁷⁰ Véase Agustín SÁNCHEZ VIDAL (1994): *op. cit.*, p. 104.

⁷¹ Véase Txomin ANSOLA (1997b): *El cinematógrafo en las fiestas de Bilbao (1896-1919)*, pendiente de publicación.

⁷² «Salón recreativo», Museo Arqueológico, Etnográfico e Histórico Vasco, Carpeta 23, Documento 19.

Los rayos X, descubiertos por el científico alemán Wilhelm Roentgen el 5 de noviembre de 1895, aunque no publicó los resultados de su trabajo hasta el 28 de diciembre de ese año⁷⁴, al igual que otros descubrimientos científicos como la fotografía, la electricidad, el fonógrafo⁷⁵, que aparecieron durante todo el siglo XIX, se fueron presentando con éxito ante las masas bajo su forma espectacular.

El proletariado industrial, obligado a renunciar a sus orígenes campesinos y a integrarse en uno modelo productivo presidido por la mecanización y en unas estructuras urbanas abiertamente agresivas, se enfrentaba ante los desafíos de la sociedad industrial «bajo la forma de los fenómenos de feria, pero que como tales tenían que dar a los desfavorecidos una visión rosácea del porvenir de la sociedad industrial»⁷⁶. Un ejemplo elocuente de ello lo constituía el espectáculo que trajo Mefistófeles a Barakaldo, que no aspiraba ni a divulgar ni a estimular intelectualmente a la gente frente al reto de los nuevos adelantos científicos y tecnológicos. Al contrario pretendía simplemente, y a buen seguro lograba, distraer y sorprender a un auditorio que era eso precisamente lo que buscaba con su asistencia a este tipo de entretenimientos.

2.3.3. Cuadros disolventes

Todos los espectáculos precedentes fueron promovidos por los propios interesados, en cambio la exhibición de los cuadros disolventes que se vieron en julio de 1902 correspondió a una iniciativa del Ayuntamiento. La decisión de su contratación e inclusión en el programa de fiestas del Carmen de ese año vino motivada tras recibir la propuesta que José G. Caballero había remitido por carta desde Barcelona.

La Comisión de fiestas, en una misiva que envió a Caballero, con fecha de 18 de junio de 1902, le comunicaba que estaban considerando proponer al Ayuntamiento la exhibición de los cuadros disolventes que había ofertado en su escrito de 8 mayo. Aunque éste no se conserva hemos podido establecer las características del espectáculo que les ofreció este industrial catalán tomando como referencia otra carta fechada el 6 de junio. En ella Caballero sugería su «grandiosa colección de cuadros disolventes que con gran éxito vengo exhibiendo por cuenta de los Ayuntamientos, en las principales fiestas que se celebran, tanto en España como en el extranjero»⁷⁷. Tras este primer párrafo resaltaba, a continuación, la particulari-

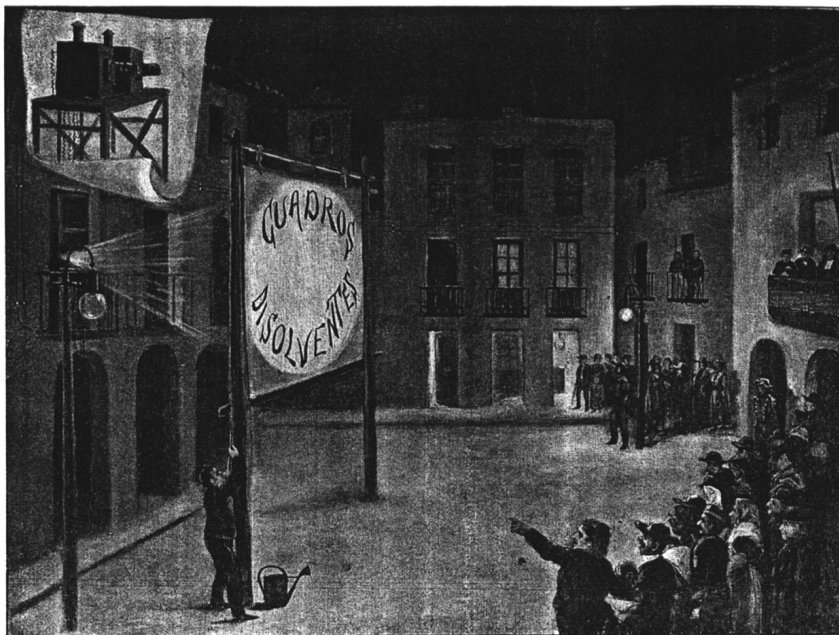
⁷³ AMB, Caja 200, Legajo B, Expediente 11.

⁷⁴ Issac ASIMOV (1987): *Momentos estelares de la ciencia*, Madrid, Alianza, pp. 91 y 93.

⁷⁵ Sobre la presencia del fonógrafo en Bilbao puede consultarse Txomin ANSOLA (1998): «El fonógrafo en Bilbao (1894-1900): Una aproximación», en *Bidebarrieta*, Bilbao, núm. III.

⁷⁶ Noël BURCH (1987): *op. cit.*, p. 50.

JOSÉ G. CABALLERO.— Rambla de las Flores, 30. — **BARCELONA**
CUADROS DISOLVENTES PARA FESTEJOS PÚBLICOS



Dimensiones de los palos para formar el bastidor: los dos verticales de diez metros (pueden ser empalmados)
y los tres horizontales de seis metros.

80734 - del. LUIS FERRER BARCELONA

Publicidad de los cuadros disolventes que se vieron durante las fiestas de 1902

dad y la novedad que representaban los cuadros disolventes que proponía su empresa, ya que era la única que los exhibía exclusivamente con luz eléctrica. Para ello contaban con

potentes máquinas, de dos arcos voltaicos (de 12 ampéres cada uno) montados en derivación, que permiten presentar las imágenes en un lienzo transparente, de seis metros cuadrados, resultando por tanto, colosales y con una riqueza tal de detalles y perfección en el colorido, que el espectador se cree transportado realmente al paraje que contempla, en medio de la más completa ilusión.

Las 2.000 vistas de que disponía se caracterizaban por ser de dos, tres o más efectos de luz, permitiendo de esta manera la representación de «paisajes de día y noche, retratos, esculturas, interior de museos, salidas de sol y luna, paso de trenes, naufragio de vapores, ruinas de edificios notables, erupción de volcanes, incendios, nevadas y cromotropos». El coste

por una sesión, durante la cual se proyectarían 100 cuadros, de los que al menos 40 serían de movimiento, era de 300 pesetas, por dos 400 y por tres 500. El Ayuntamiento se encargaría de facilitar la instalación y la electricidad para los dos arcos, y los palos para instalar el bastidor donde se deberían proyectar las imágenes. La exhibición de las dos sesiones de cuadros disolventes que se contrataron tuvieron lugar los días 16 y 20 de julio, completándose el programa de cada una de ellas con la elevación de una docena de globos aerostáticos de dos o cuatro metros de altura, que constituían una atención con la que la empresa barcelonesa obsequiaba a sus clientes.

El espectáculo era juzgado de forma diferente en *El Liberal* y *El Noticiero Bilbaíno*. Para el corresponsal del primero, que lo había anunciado en una crónica anterior como exhibición de cuadros cinematográficos⁷⁸, en vez de cuadros disolventes, la gente asistente sólo disfrutó con el baile, que «resultó concurrido, puesto que los anunciados cuadros, si bien es cierto fueron presentados al público, eran tan poco artísticos, que éste, en su mayoría, aguardaba con impaciencia la terminación del espectáculo. ¡Lástima que las pesetas empleadas en ello no hubiesen tenido aplicación en otro festejo más digno, aun cuando la comisión (nos consta) esperaba otro resultado»⁷⁹.

Una opinión que contrasta con la que se reflejaba en el segundo, que al anunciar la repetición de las «proyecciones del cinematógrafo con cuadros disolventes» (de nuevo se incurría en un error terminológico, ya que el espectáculo sólo era de cuadros disolventes), escribía que «el señor G. Caballero obtuvo un éxito completo en su exhibiciones exclusivamente con luz eléctrica con lienzo transparente, resultando aquellas colosales y con una riqueza de detalles y perfección en el colorido cual anuncia en su carta programa»⁸⁰.

La proyección de vistas no se debió circunscribir solamente a los cuadros disolventes de 1902, éstas debieron extenderse durante los cuatro primeros años del siglo xx. Esto es lo que se deduce del siguiente testimonio: «Años de 1900 a 1904 de las proyecciones de VISTAS en la plaza, que llamábamos, ¡je!, cine. —En aquel telón dispuesto en la fachada de las oficinas de A.H. en las festividades de Ntra Señora del Carmen, cuando el séptimo arte estaba en mantillas»⁸¹.

Exhibiciones que si tuvieron lugar no hemos logrado confirmar en ninguna otra fuente y sobre las que no se aportaba ningún dato más. Por ello aunque se incluya la expresión cine no se puede asegurar, con la in-

⁷⁷ AMB, Caja B.6.1.1., Expediente 4.

⁷⁸ «Baracaldo», *El Liberal*, 14 de julio de 1902, p. 2.

⁷⁹ «Baracaldo», *El Liberal*, 19 de julio de 1902, p. 2.

⁸⁰ «Carta del Desierto (Baracaldo)», *El Noticiero Bilbaíno*, 19 de julio de 1902, p. 3.

⁸¹ Un baracaldés (1966): «Remembranzas», en *Baracaldo (programa de fiestas, 1966)*, Baracaldo, sin paginar.

formación que disponemos, de que fueran realmente sesiones cinematográficas. El hecho de que lo que se vio en 1902 fuera una exhibición de cuadros disolventes nos inclina a descartar que tuvieran esa naturaleza.

Los espectáculos precinematográficos debían ser ampliamente conocidos por los baracaldeses, a pesar de su escasa y tardía presencia. Al menos esa es la posibilidad que se desprende de la mención que se hace de uno de ellos, en agosto de 1896, en una publicación local: «*La Ortiga Baracaldesa* os propone a vuestros padres para que como premio a este noble rasgo⁸² que habéis tenido, os permita ver una corrida de toros en las próximas fiestas de Bilbao, y a Calixto Begoña, que no solo obra por sí, sino que se acordó de su compañero ausente, dos corridas y una buena sesión de panoramas»⁸³.

2.4. Forjando una nueva cultura visual

Tanto los espectáculos precinematográficos que se vieron en Barakaldo (panoramas, experimentos de óptica y física recreativa, cuadros disolventes), Durango (panorama), Portugalete (cuadros disolventes y fonógrafo), Lekeitio y Getxo (cuadros disolventes) como los que desde el último tercio del siglo XIX se pudieron contemplar de manera regular en Bilbao (polioramas, vistas estereoscópicas, dioramas, esterioramas, entre otros), fundamentalmente durante las fiestas de agosto, contribuyeron a forjar la cultura visual de la gente. Posibilitando de esta forma la buena aceptación que el cinematógrafo conoció desde su irrupción.

Sin esa labor previa, el cine no habría encontrado un terreno abonado ni la disponibilidad con que se vio favorecido en grandes masas de población, que veían así renovada su educación y atavismos ópticos. Estos espectáculos les obligaron a reconsiderar en buena medida su ración de imágenes, les propusieron una sintaxis y una gimnasia visuales que heredaría el cine⁸⁴.

La presencia de los espectáculos precinematográficos coincidió con el momento histórico de cambio profundo que se estaba produciendo en el conjunto de la margen izquierda de la Ría del Nervión como consecuencia de la industrialización. Una transformación que se había iniciado unos

⁸² El «noble rasgo» al que la revista aludía era la carta que le habían enviado unos alumnos de la escuela de San Vicente, en la que éstos señalaban que en la información sobre las asignaturas que estudiaban, publicada en el número 2 de *La Ortiga Baracaldesa*, se había omitido mencionar la de Historia de España.

⁸³ «¡Bien hecho!», en *La Ortiga Baracaldesa*, Barakaldo, núm. 4, 16 de agosto de 1896, p. 4.

⁸⁴ Agustín SÁNCHEZ VIDAL (1994): *op. cit.*, p. 56.

años antes, al calor de la actividad minera, lo que ya había provocado que esta zona comenzase a experimentar una serie de modificaciones de

una manera tan notable como sorprendente, que el viajero solitario y silencioso recorriérala entonces y hoy hiciera la misma caminata, se admiraría ver algunos templos un día mirados con respeto y veneración por un pueblo católico, hoy convertidos en fraguas, donde humanos Vulcanos forjan pesadas máquinas de hierro, y derramaría una lágrima en triste recuerdo, al ver que donde hace poco tiempo los anticuarios se congratulaban de poder examinar un vetustísimo edificio, casa o torre, los cuales eran datos constantes y vivos para la historia, la poesía o la leyenda, hoy se ven convertidos en geométricas planicies para asentar rails y aparatos, y convertirlos en estaciones, depósitos y embarques del abundoso mineral de hierro de que parecen formadas estas montañas⁸⁵.

Esta alteración del paisaje provocó que un medio rural iniciase su lenta transformación hacia otro industrial y urbano. A ello se añadió el intenso crecimiento demográfico, una aceleración del espacio y del tiempo motivado por los nuevos medios de transporte y la introducción de los trabajos y las pautas de comportamiento derivadas de la sociedad capitalista que estaba forjándose.

La margen izquierda, donde se ubicaron físicamente las industrias y sectores importantes vinculados a la revolución industrial (minería, siderurgia, metalurgia, naviero y navegación), se convirtió en la zona industrial-urbana española en la que la transformación fue más intensa y más rápida, afectando profundamente tanto al paisaje como a los factores demográficos. En treinta años, se pasaría de un paisaje predominantemente agrario a otro industrial y urbano, entremezclándose las viviendas y las fábricas, donde el vecino del hombre sería la fábrica. En cuarenta años, de 1860-1900, su población había aumentado en un 538% de 8.526 personas a 54.410, pasando de representar el 5% al 17,5% de la población vizcaína, respectivamente⁸⁶.

En este momento de cambio es donde hay que situar el papel que desempeñaron los espectáculos precinematográficos, en primer lugar, y el cinematógrafo, posteriormente, en la recomposición y asimilación por parte de la gente de su entorno más inmediato, que como consecuencia de la industrialización estaba desapareciendo de una forma tan rápida como no se había conocido antes.

Ambos medios contribuyeron a ensanchar el horizonte vital y visual de los individuos al acceder a contemplar unas imágenes que les descu-

⁸⁵ Marcos ESCORIHUELA Y CONESA (1872): *Topografía de Portugalete: su descripción, historia, enfermedades, usos y costumbres, etc.*, Madrid, imprenta J. López, pp. 75-76.

⁸⁶ Manuel GONZÁLEZ PORTILLA (dir.) (1995): *op. cit.*, p. 204.

brían lugares, personas y ambientes diferentes a los suyos. La fascinación que las imágenes suscitaban venía determinado no tanto por lo que mostraban sino por su poder de representación.

La mimesis de la realidad por un aparato mecánico era lo que realmente asombraba al público en estos aparatos ópticos, más que el contenido mismo de las imágenes. Esta recomposición de la realidad por procedimientos artificiales estaba ocurriendo en un momento histórico en el que la realidad estaba cambiando brutalmente como consecuencia de la revolución industrial. El sujeto tenía una necesidad psicológica de reproducir la realidad, precisamente cuando se estaba disolviendo. Pero no se trataba de recrear la realidad tal cual, sino de simular sus principales características por procedimientos mecánicos. En un mundo en el que todos los aspectos de la vida estaban siendo alterados por la máquina, el sujeto tenía la necesidad de reconceptualizar la realidad a través del filtro de la máquina, es decir, tenía que aprender a ver el mundo a través de una máquina⁸⁷.

Una función que tanto los espectáculos precinematográficos como el cinematógrafo estaban en condiciones óptimas de poder desarrollar a la perfección, dada la rapidez con que se sucedían los cambios alrededor de la gente y la «enorme cantidad de información visual que tenía que absorber el sujeto en el nuevo entorno urbano»⁸⁸.

Su capacidad perceptiva, debido a este exceso de información, era constantemente puesta en crisis, por lo que debía prepararse visualmente para interpretar y «manejarse en una realidad dinámica, fragmentada y visualmente inestable».

Los espectáculos precinematográficos, cuyo origen hay que situar según Laurent Mannoni en 1589⁸⁹, aunque su verdadero desarrollo y difusión no tuvo lugar hasta el siglo XVIII, constituyen una parte fundamental de la historia del cine. En sus orígenes y primeros pasos el cinematógrafo no fue sino uno más de los artilugios con que representar la realidad en movimiento, un afán al cual el hombre se había entregado durante los tres siglos anteriores. Tiempo durante el cual «las ilusiones visuales, los entretenimientos con linternas de proyección y los mecanismos fotográficos (...) proporcionaron al cine sus principios teóricos, su contenido temático de los inicios, su base mecánica y los orígenes de sus sistemas ópticos»⁹⁰.

⁸⁷ Daniel CANOGAR (1993): «La realidad virtual y la sociedad del espectáculo», en Marcelo EXPÓSITO y Gabriel VILLOTA (eds.): *Plusvalías de la imagen. Anotaciones (locales) para una crítica de los usos (y abusos) de la imagen*, Bilbao, Rekalde, p. 87.

⁸⁸ *Ibíd.*, p. 88.

⁸⁹ Laurent MANNONI (1996): «Le quatrième centenaire du cinéma. L'archéologie du cinéma et la naissance de l'industrie cinématographique», en *Théorème*, París, núm. 4, p. 17.

⁹⁰ Deac ROSSELL (1997): «Trescientos años de entretenimiento cinematográfico», en *Archivos de la Filmoteca*, Valencia, núms. 25-26, febrero-junio, p. 225.

Capítulo 3

Primeras proyecciones cinematográficas (1904-1908)

3.1. Marco económico y social

Barakaldo era ya en 1904 un importante núcleo urbano que contaba con 15.830 habitantes, lo que le había convertido en el segundo municipio más poblado de Vizcaya, tras Bilbao. Esta alta tasa de población, que en 1801 era de tan solo de 1.425 vecinos o en 1857 de 2.369, se había alcanzado tras el rápido proceso de industrialización que vivió la anteiglesia desde el último tercio del siglo XIX, momento a partir del cual experimentó un fuerte crecimiento demográfico.

La conjunción de estos dos elementos, industrialización y crecimiento demográfico, el segundo una consecuencia del primero, provocó que el tradicional asentamiento rural y agrícola que había sido Barakaldo hasta entonces emprendiese el camino, de manera acelerada y definitiva, hacia su transformación en una ciudad urbana e industrial. Este tránsito se hizo sin ningún planeamiento urbanístico que ordenase un crecimiento que resultó ser descontrolado y caótico.

El acentuado y rápido incremento poblacional, que tiene su principal causa en la actividad siderúrgica y minera que se generó en torno a los barrios del Desierto, Lutzana y El Regato, promovió un desplazamiento hasta esta nueva zona fabril de un importante número de campesinos tanto de los pueblos limítrofes como del conjunto de las provincias vascas. Aunque esta atracción pronto desbordó el marco del País Vasco para ampliar su radio de acción inicialmente hacia las provincias cercanas como Burgos y Santander, para posteriormente extenderse a regiones más alejadas, entre las que se encontraban León y Galicia.

Un minucioso estudio del padrón de 1895 del Ayuntamiento de Barakaldo, nos ha permitido localizar el lugar de procedencia de su población

y a través de ella establecer la densidad de inmigración española a la zona (...) se puede apreciar tres claros semicírculos de provincias que van perdiendo densidad según nos alejamos de las provincias periféricas a Vizcaya hacia el interior de España.

El primer semicírculo, el de mayor densidad de inmigrantes, comprende las provincias periféricas a Vizcaya (Guipúzcoa, Álava, Burgos, Santander) y Logroño. A continuación se perfila un segundo semicírculo, que envuelve al primero, de menor densidad, y que lo integran las provincias de Lugo, León, Palencia, Zaragoza y Navarra. Por último, el más exterior, lo forman las provincias de Asturias, Orense, Zamora, Salamanca y Huesca, que lógicamente es el que da la densidad más baja de inmigrantes. La inmigración de la España meridional es casi nula¹.

La integración de la población rural al desarrollo industrial vizcaíno, cuyo foco principal se encontraba situado en la conurbación de la Ría del Nervión, fue una consecuencia directa de los cambios que se dieron en el campo español desde mediados del siglo XIX y la posterior crisis agrícola del último cuarto de siglo.

La aplicación de una política liberal implicó para una parte importante del campesinado español el empobrecimiento y la pérdida de sus formas tradicionales de vida. El resultado de ello fue que se vio abocado a desplazarse en busca de trabajo hacia las zonas industriales, como la que se estaba perfilando en el margen izquierda, territorio que «absorbió el 84,50% del crecimiento demográfico de Vizcaya entre 1857-1900, es decir, 127.521 habitantes de los 150.782 que tuvo de aumento la provincia, correspondiendo la mayor parte de este crecimiento a la inmigración (73%)».

El traslado de esta numerosa población del campo a la ciudad favoreció de manera clara la industrialización en marcha, ya que permitió incorporar al trabajo en las minas y fábricas el excedente de mano de obra campesina, tras ser expulsada de su habitat natural.

Esta importante corriente migratoria, junto con una mayor tasa de fecundidad y un superior crecimiento vegetativo, fueron la base en que se asentó el aumento demográfico que se produjo durante esta época en Barakaldo, cuya evolución se refleja en el Cuadro 3.1.

El incremento de la población trajo también consigo el desarrollo de nuevas fuerzas productivas entre las que los mineros y el proletariado industrial fueron las más relevantes. A su vez se gestaron unos comportamientos sociales y formas ideológicas inéditas hasta entonces, cuyo exponente más emblemático lo representaban las ideas socialistas, que impulsaron y lideraron el movimiento obrero en la zona.

Todo ello se tradujo en una amplia crisis de la sociedad tradicional, motivando su lenta disolución al perder su base social campesina; ésta se

¹ Manuel GONZÁLEZ PORTILLA (1977): *art. cit.*, p. 113.

Cuadro 3.1

Evolución de la población en Barakaldo
(1857-1910)

Año	Habitantes
1857	2.369
1860	2.688
1877	4.710
1887	4.710
1900	15.013
1904	15.830
1910	19.249

Fuente: Censos de población.

fue incorporando a los trabajos industriales que la emergente sociedad capitalista había ido creando durante ese tiempo.

El proceso de modernización impulsado por la industrialización que recorrió toda la zona implicó una transformación sustancial de los pueblos de la margen izquierda, que vieron como surgían nuevas formas de producción, las cuales modificaron tanto su cultura como su sistema de vida. Igualmente el crecimiento demográfico desembocó en una acelerada urbanización del espacio, con cambios sustanciales en la reordenación y nuevo acomodo del territorio a las necesidades industriales y poblacionales.

En Bilbao y la ría, debido a un crecimiento demográfico espectacular, se produjo una alteración del entorno y una reorientación del territorio por el que los caseríos fueron sustituidos por el paisaje urbano, y por el hacinamiento y concentración de las gentes. Este crecimiento urbanístico se desarrolló sobre la base de la segmentación social del espacio y de la especialización del suelo, de forma que las nuevas tramas urbanas que se fueron desarrollando respondían a una división social bastante precisa. De este modo, los trabajadores se concentraron en unos determinados barrios, lo que supuso que vivieran en un entorno en el que las connotaciones de clase eran palpables, facilitando el establecimiento de lazos de solidaridad y entendimiento. La vida en común que en esas barriadas específicamente obreras tenían los trabajadores implicaba una proyección de las relaciones de clase que podían haberse tejido en los centros de producción, y remarcaban los rasgos de identidad que podían sentir. Era, en definitiva, un marco que, si no propicio para la creación de una cultura obrera —término del que por su propia indefinición vamos a huir—, sí que al menos favoreció el desarrollo de la conciencia de clase².

² Luis CASTELLS, José Javier DÍAZ FREIRE, Félix LUENGO, Antonio RIVERA: «El comportamiento de los trabajadores en la sociedad industrial vasca (1876-1936)», en Luis CASTELLS (1993): *Los trabajadores en el País Vasco (1876-1923)*, Madrid, Siglo XXI, p. 147.

La industrialización y el proceso de urbanización a que dio lugar provocó un empeoramiento de las condiciones de vida de las clases populares proletarizadas lo que

produjo un incremento del riesgo de contagio y del deterioro de la salud física, lo cual provocó a su vez una menor resistencia a cualquier infección. La población trabajadora se resintió con especial dureza de los efectos de unas condiciones de habitabilidad nefastas. El hacinamiento, la estrechez del espacio, y las carencias de las condiciones mínimas de salubridad y de higiene (agua potable, calidad de alimentos y alcantarillado) se traducían en un aumento de las enfermedades infecciosas del aparato respiratorio (infecciosos de aire) y de las gastroenteritis (infecciosas de aguas y alimentos)³.

Los primeros intentos por cambiar este estado de cosas, donde se situaría el origen del movimiento obrero reivindicativo, se habrían «iniciado con una huelga en la fábrica Nuestra Señora del Carmen en 1872 y con la de ciertos trabajadores panaderos en Bilbao en 1884. La primera huelga de la que tenemos noticias en el sector extractivo tuvo lugar en 1886 en la mina La Unión. Y en lo que queda del decenio hubo tres conflictos, uno en enero-febrero de 1887 protagonizado por los pudeladores de Altos Hornos de Bilbao, el mismo año otra por los tipógrafos de una imprenta y en 1888 por un grupo de canteros»⁴.

Todos ellos cristalizaron en la huelga general de mayo de 1890, que constituyó la irrupción del movimiento obrero en la historia social de Vizcaya y la implantación de los socialistas entre los mineros y los trabajadores industriales de la margen izquierda y la zona minera.

El nuevo marco de relaciones sociales que generó la sociedad capitalista llevó a las clases trabajadoras a desarrollar una conciencia de clase y a la necesidad de agruparse para la defensa de sus intereses. Con ese fin se constituyeron diferentes tipos de asociaciones, que en Barakaldo sumaban 17 en abril de 1904, según un censo elaborado por el Ayuntamiento⁵. Aunque uno posterior, fechado el 2 de septiembre de 1909, elevaba la relación de éstas hasta 23⁶. Esta actividad asociativa, que se puede seguir en el Cuadro 3.2, estaba encabezada por las ocho sociedades dedicadas a la defensa de los trabajadores, que constituían el grupo más numeroso. A continuación se situaban las de socorros mutuos (6), las políticas (5), las recreativas (3) y abastos (1).

³ Mercedes ARBAIZA VILALLONGA (1995): «Las condiciones de vida de los trabajadores de la industria vizcaína a finales del siglo XIX a través de la morbi-mortalidad», en *Revista de Historia Industrial*, Barcelona, núm. 8, p. 75.

⁴ Emiliano FERNÁNDEZ DE PINEDO Y FERNÁNDEZ (1997): «Conflictividad laboral en una gran empresa siderúrgica, Altos Hornos de Bilbao (1880-1900)», en *Historia Social*, Valencia, núm. 27, pp. 61-62.

⁵ AMB, Caja 204, Expediente 10.

⁶ AMB, Caja 210, Expediente 4.

Cuadro 3.2

Asociaciones obreras existentes en Barakaldo en 1904

Fecha	Nombre	Objeto
1885	Sociedad «La Primitiva»	Socorros mutuos
1890	Unión Obrera	Socorros mutuos
1889	San Vicente Paul	Socorros mutuos
1890	Casino Republicano	Política
1898	Sociedad de cilindrerros y sus similares de Vizcaya	Mejora de la clase obrera
1898	Euskalduna	Recreativa
1899	«La Solidaridad», Sociedad de artes y oficios varios de Retuerto	Mejora de los obreros
1901	Unión Democrática	Socorros mutuos
1901	Círculo Republicano	Política
1901	Juventud Republicana	Política
1901	Centro Gallego	Benéfica/Recreativa
1902	Obreros mineros del Regato	Mejora de la clase
1903	Partido Socialista Obrero «Agrupación de Baracaldo»	Política
1903	Centro Católico Obrero	Recreativa
1903	Sociedad obreros de maniobras de minas en vía férreas y aéreas	Mejora de clase
1903	Barrenadores de Vizcaya «Sección del Regato»	Mejora de clase
1903	Cooperativa de consumo de obreros de la sociedad AHV	Abasto
1904	Agrupación Socialista del Regato	Mejora de los obreros
1904	Juventud Socialista de Baracaldo	Política
1904	Sociedad de oficiales peluqueros-barberos de Baracaldo	Mejora de dicha clase
1904	Sociedad «La Esperanza»	Socorros mutuos
1904	Sociedad «La Unitaria»	Socorros mutuos

Fuente: Archivo Municipal de Barakaldo, Caja 204, Expediente 10 y Caja 210, Expediente 24. Elaboración propia.

En quince años, los comprendidos entre 1885 y 1899, se fundaron 8 sociedades, al menos esa es la cifra de las que seguían activas en 1904, con un predominio de las de socorros mutuos (3) y las de defensa de los trabajadores (3). La creación de sociedades aumentó notablemente en los primeros cuatro años del siglo XX, durante los cuales se formaron quince nuevas, siendo las más numerosas las que propugnaban la mejora de la clase obrera (5), que junto a las políticas (4), y socorros mutuos (3) sumaban doce, lo que representaba la casi totalidad de las que se surgieron entre 1901 y 1904.

El Casino Republicano de Baracaldo, fundado el 1 de junio de 1890, fue la primera de orden político que se constituyó, once años después le siguieron, en 1901, el Círculo Republicano y la Juventud Republicana. A éstas se sumaron el Partido Socialista Obrero «Agrupación de Baracaldo»

(1903) y la Juventud Socialista (1904). En cambio la Agrupación Socialista del Regato, fundada también en 1904, se marcaba como objeto de su actividad la de la mejora de la clase obrera.

San Vicente de Paul (socorros mutuos) y el Centro Católico Obrero (recreativa), son las que contaban, en el momento de elaborarse el censo, el 14 de abril de 1904, con mayor número de socios: 590 y 284 respectivamente. A continuación se situaban La Primitiva (socorros mutuos) y el Casino Republicano de Baracaldo (política) con 233 y 220 miembros cada una.

Estas asociaciones, sobre todo las políticas, solían promover la celebración de distintas veladas, en las que se podía asistir tanto a representaciones teatrales como a recitales de canto y audiciones musicales, en las que intervenían normalmente grupos de aficionados, que contaban con la asistencia de un público numeroso, pues no eran muchas las ocasiones en las que la familia al completo podía compartir el mismo tiempo de ocio.

Otras diversiones con un importante arraigo, dejando al margen las tradicionales romerías que se celebraban durante los meses de verano, eran los juegos de bolos y los juegos de pelota. No faltan tampoco durante estos años testimonios de funciones de teatro y baile, como las que promovieron los vecinos Toribio Torres (1895) y Gregorio Menéndez (1899), un concierto de arpa, a cargo del «reputado» arpista italiano señor Salerni (1899), y el teatro de polichinelas y tiro de flecha, que Carmelo Medel Rodríguez del Castillo, natural de Deva, solicitaba para quince días en marzo de 1904⁷.

En 1906, el 1 de marzo, se produjo la actuación de la Compañía dramática de Enrique Barona, que puso en escena en el Círculo Republicano el drama en tres actos *Juan José* y el juguete cómico *De asistente a capitán*⁸. Posteriormente, el domingo 27 de diciembre de 1908, el Orfeón Baracaldés ofrecía una velada musical en el Café Restaurante de la Plaza, en la que interpretaron, entre otras obras, el juguete cómico, en un acto, *La cuerda floja*, de José Estremera y la zarzuela *El alcalde interino*, de Monasterio y Casal, con música de Brull⁹.

Mención aparte merece la inauguración, el 23 de julio de 1905, del Frontón Baracaldés, situado en la calle San Juan. Promovido por Tomás Begoña¹⁰ y proyectado por el arquitecto Santos Zunzunegui. El nuevo edificio deportivo, cuyas obras se habían iniciado en marzo y concluyeron to-

⁷ AMB, Caja 182, Expediente C22; Caja 200, Expediente B11; Caja 200, Legajo B, Expediente 11; y Caja 1, B.6.2., Expediente 10, respectivamente.

⁸ AMB, Caja 1, B.6.2, Expediente 17.

⁹ «El Orfeón baracaldés», *El Porvenir Vasco*, Bilbao, 26 de diciembre de 1908, p. 1.

¹⁰ Begoña, en mayo de 1885, había impulsado también la construcción de un frontón en la campa de San Vicente, cuyas medidas era cincuenta metros de largo, veinte de ancho y diez de altura. AMB, Caja 182, Expediente C11.

talmente pocos días después de su apertura, tenía las siguientes medidas: 52 metros de largo, 19 de ancho y 12 de alto.

El frontis de piedra de sillería mide 5,67 metros y la cancha 9,05 también de anchura.

La contra-cancha mide hasta el tendido, que es cerrado e independiente con una puerta central, 3,6 metros.

El rebote del frontón está muy bien revocado.

Además del tendido, tiene el edificio que es cubierto con magnífica cristalería dos pisos, uno destinado a gradas y palcos, otro en el que se instalará una Sociedad de Recreo.

Cuenta también con un local-café y para todas las dependencias hay dos escaleras amplias e independientes.

La cancha, cuya pared lateral es de cal y canto, mide 14 cuadros de los ordinarios de frontón¹¹.

Su capacidad era de 884 personas, distribuidas de la forma siguiente: «El tendido consta de 580 asientos generales, con 74 de delantera, 70 sillas y 160 asientos de palco». Disponía, además, de un «gran salón corrido, en el que se halla instalado el servicio de luz eléctrica, con objeto de poder jugar partidos nocturnos»¹².

El frontón, cuyo coste total ascendió a 50.000 pesetas, estaba concebido como un espacio multiusos¹³, ya que junto a la evidente celebración de partidos de pelota¹⁴ se pensaban organizar fiestas nocturnas, y disponía de un teatro cuyo aforo era de unas mil personas: «Dentro del mismo frontón, entre los cuadros diez y once, y a la altura de metro y medio, se encuentra en la pared de la izquierda la puerta del escenario del teatro. El hueco del primero es de ocho y medio metros por seis, teniendo el telón de boca cinco, más una media luna que coge parte de la cancha».

Su escenario acogió el domingo 25 de marzo de 1906 una función organizada por la Sociedad artística Zorrilla de Bilbao, con la finalidad de recaudar fondos para «las familias de las víctimas de la catástrofe de Erandio»¹⁵. Tras la sinfonía se representaron el cuadro dramático, en un acto y en verso, *Una limosna por Dios*, de José Jackson Veyán; el sainete, en un acto y prosa, *Vivir para ver*, de Emilio Sánchez Pastor y el juguete cómico, en un acto y en prosa, *El otro yo*, de José Estremera.

¹¹ «El frontón baracaldés», *El Noticiero Bilbaíno*, 24 de julio de 1905, p. 3.

¹² «Nuevo frontón-teatro», *El Liberal*, 23 de julio de 1905, p. 1.

¹³ En abril de 1906, ocho meses después, acogió, como tendremos ocasión de ver más adelante, la segunda exhibición cinematográfica que tuvo lugar en Barakaldo.

¹⁴ En el partido de pala inaugural se enfrentaron Ignacio Vildósola y Victoriano Cortazar contra Nemesio Barrutia y Bernardo Gárate (Cantabria), venciendo estos últimos por 50 a 42 tantos.

¹⁵ «Función en Baracaldo», *El Nervión*, Bilbao, 24 de marzo de 1906, p. 1.

Otro de sus usos fue el de servir de improvisado coso taurino, un ejemplo de ello fueron las novilladas que tuvieron lugar el 22 de octubre y 19 de noviembre de 1905. En la primera intervinieron Ángel Santos (*Seis Dedos*) y Emiliano Alonso (*Botellero*). Tras la corrida, a partir de las ocho de la tarde, se celebró un gran baile, cuya entrada costaba 1 peseta¹⁶. La segunda, cuyo cartel estaba formado por *Botellero*, *Torcoto* y *Quinito Chico*, constituyó un auténtico desastre:

Ayer tarde soportaron los baracaldeses un verdadero escándalo taurino.

Se dan allí una serie de novilladas, al decir de los carteles, que ni pin-tiparadas para acabar con la afición y echar al cuerno todo cuanto trasienda a fiesta nacional¹⁷.

La crítica del corresponsal de *El Liberal* no se circunscribió solamente al aspecto taurino que podemos resumir en estas dos frases: «Se lidiaron tres chotas indecentes, que se anunciaron como de Lástur» y «Los tres espadas asesinaron villanamente a las babosas que les cupieron en suerte». En su crónica también hacía referencia a las seguridad de los diestros, ya que el frontón no contaba ni con botiquín ni médico durante las novilladas, citando el caso del

cornalón que había sufrido el aficionado *Martilla*.

Fue conducido a casa de un médico, que habita lejos del frontón, desangrándose el herido por el camino.

Las autoridades tienen obligación de poner término a estas iniquidades.

La oferta de espectáculos que se vieron en la anteiglesia se completó en éste año con la construcción, en diciembre, de un escenario en el salón del café Universal, situado en la plaza de Vilallonga, en el barrio del Desierto. La Compañía del primer actor Eustaquio Salado, encargada de la inauguración, representó la comedia en dos actos *Robo en despoblado* y el sainete *El novio de doña Inés*. Entre el público asistente, que abarrotaba el salón, «se encontraba lo más notable del bello sexo, no sólo del barrio del Desierto, sino de los de Luchana, Retuerto, etc., así como de los pueblos limítrofes Sestao, El Valle y Erandio»¹⁸.

El éxito de la función y el deseo de agradar a su numerosa clientela llevó al propietario del café, Ramón Mingo, a instalar «en el nuevo salón-teatro ventiladores eléctricos y hacer las reformas convenientes, a fin de que de una vez cuente el barrio del Desierto con un local apropiado para esta clase de espectáculos, tan de gusto de la gente culta».

¹⁶ «Diversiones públicas», *El Noticiero Bilbaíno*, 22 de octubre de 1905, p. 3.

¹⁷ «En el frontón de Baracaldo», *El Liberal*, 20 de noviembre de 1905, p. 2.

¹⁸ «Baracaldo. Inauguración de escenario», *El Liberal*, 10 de diciembre de 1905, p. 2.

3.2. El Cinematógrafo: de París a la Margen Izquierda de la Ría del Nervión

La rápida evolución de los conocimientos que a partir de la Revolución Científica del siglo XVII se produjeron en la química, la geología, la física y la botánica, entre otros campos del saber, propiciaron el surgimiento de la Revolución Industrial y Tecnológica de los siglos XVIII y XIX y el advenimiento de la sociedad industrial y urbana, el ascenso al poder de la burguesía y la aparición del proletariado.

En apenas un siglo, la Revolución Industrial dio un vuelco de tal magnitud a la vida y al trabajo del hombre como no se había conocido con anterioridad en la historia de la humanidad, de tal manera que ninguna faceta de la actividad de las personas escapó a su influjo. A finales del siglo XIX, época en que irrumpió el cinematógrafo,

la máquina dominaba la imaginación de todas las capas de la sociedad en Francia, Inglaterra, Alemania, los Estados Unidos, Japón y, con menor, intensidad, en Rusia, Italia y el sudeste de Europa. En realidad, la máquina era la imagen dominante de la época, ya estuviera expresada en metáfora y símbolo o bien en el florecimiento de las nuevas maravillas de la ingeniería y la familiar visión cotidiana de fábricas, tranvías, buques de vapor, locomotoras, bombas hidráulicas, dinamos, cosechadoras, ascensores, rotativas, dispositivos eléctricos, máquinas de coser, teléfonos, y las máquinas herramientas y las matrices que producían todas las anteriores con una precisión uniforme y en cantidades prodigiosas. Tan importante como la imaginación para su presencia física era, desde luego, su incorporación a las funciones vitales de la sociedad¹⁹.

La máquina, como no podía ser de otra forma, fue también la gran protagonista de la gran mutación que se produjo en el campo de los espectáculos visuales durante el último tercio del siglo XIX. Testimonio de ello fue el sucesivo perfeccionamiento que experimentaron los espectáculos precinematográficos, la progresión que se produjo en los estudios sobre la visión y la rápida evolución que experimentó la fotografía. Todo ello convergió en la aparición de una nueva máquina con la que fascinar la mirada del espectador: el cinematógrafo, «escritura del movimiento».

El sábado 28 de diciembre de 1895, una noche fría de invierno, fue el día elegido por Auguste y Louis Lumière para la presentación pública de las proyecciones animadas del Cinematógrafo Lumière. Esta primera sesión de pago, la entrada costaba un franco, que tuvo lugar en el Salón In-

¹⁹ Charles L. SANFORD (1981): «Tecnología y cultura a finales del siglo XIX: La voluntad de saber», en Melvin KRANZBERG y Carroll W. PURSELL jr. (eds.): *Historia de la Tecnología. La técnica en Occidente de la Prehistoria a 1900*, Barcelona, Gustavo Gili, p. 806.

dien del Gran Café, situado en el bulevar des Capucines de París, sólo congregó a 33 personas, un tercio de la capacidad del aforo del local, que permitía acoger a 100. Previamente a esta histórica sesión, los hermanos Lumière habían realizado durante 1895 diez exhibiciones privadas, ocho en Francia y dos en Bélgica²⁰, en las que habían ido presentado su invento. En el transcurso de estas exhibiciones se fueron mostrando a un reducido y selecto auditorio algunas de las películas que acabaron formando parte del programa de la *première* parisina, en la que se vieron diez filmes: *La sortie de l'Usine Lumière à Lyon*, *La Voltige*, *La Pêche aux Poissons Rouges*, *Le Débarquement du Congrès de Photographie à Lyon*, *Les Forgerons*, *Le Jardinier*, *Le Repas*, *La Saut à la Couverture*, *La Place des Cordeliers à Lyon* y *La Mer*²¹.

El momento fundacional en el que el cinematógrafo tomaba carta de naturaleza apenas si tuvo repercusión en los periódicos de la capital francesa. «La gran prensa no se molesta. (...) Una breve noticia aparece en los diarios poco difundidos como el Progreso de Lyon del 29 de diciembre, el Radical y el Correo de París del 30 de diciembre. El acto del nacimiento del cine puede ser oficialmente reconstruido, solo mediante estos documentos y el de una publicación a cargo de Legrand, síndico del IX arrondissement, que contiene, por otra parte, un artículo con la firma de Victor Perrot»²².

A pesar de ello el cinematógrafo cosechó en los días siguientes un gran éxito popular, preludiando la gran expansión que disfrutó por todo el mundo durante los próximos meses. «A fines de 1896, el cine había salido definitivamente del laboratorio. Los aparatos patentados se contaron desde entonces por centenares. Lumière, Méliès, Pathé y Gaumont en Francia, Edison y la Biograph en los Estados Unidos, William Paul en Londres, ya habían echado las bases de la industria cinematográfica, y todas las noches miles de personas se apiñaban en salas oscuras»²³. Esta gran aceptación del cinematógrafo le llevó a convertirse con el paso de los años en el espectáculo más popular y emblemático del siglo xx.

²⁰ Société d'encouragement pour l'Industrie nationale de París (22 de marzo), Amphithéâtre de la Sorbonne de París (16 de abril), Palais de la Bourbe de Lyon (10 de junio) Congrès à Lyon des sociétés de photographies (12 de junio), Revue generale des Sciences Pures et Appliquées de París (11 de julio), Ville de Antoine Lumière en la Ciottat (21 de septiembre), Assemblée general de la Asociación Belga de fotografie en Bruselas (10 de noviembre), Louvain (Bélgica) (13 de noviembre), Sorbonne de París (16 noviembre) y Grenoble (11 de diciembre).

²¹ Georges SADOUL (1985): *Lumière et Méliès*, París, Pierre Lherminier, p. 34.

²² Roberto PAOELLA (1967): *Historia del cine mudo*, Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires, p. 15.

²³ Georges SADOUL (1985): *Historia del cine mundial, desde los orígenes hasta nuestros días*, México, Siglo XXI, p. 10.

3.2.1. Madrid: Animatógrafo y Cinematógrafo

Cinco meses después de que el cinematógrafo iniciara su andadura en París llegaba a Madrid. Edwin Rousby presentaba el 11 de mayo, en sesión para la prensa y el 12, para el público en general, el Animatógrafo, un aparato fabricado por Robert William Paul, pionero del cine inglés, a partir del Kinetoscopio de Thomas Alva Edison.

Tan histórico acontecimiento, que marcaba el inicio del espectáculo cinematográfico en España tuvo lugar en el Teatro-Circo Parish, formando parte de las atracciones de la compañía ecuestre, acrobática, gimnástica y cómica de Mr. Hugo Herzog, de la que era un número más de la función.

La estancia del Animatógrafo en Madrid concluyó el 12 de junio²⁴, a la vez que finalizaba la actuación de la compañía de Herzog. A continuación Rousby se trasladó a Portugal, donde había sido contratado por Antonio Manuel Dos Santos Junior, empresario del Real Coliseo de Lisboa²⁵. En este teatro comenzó el 18 de junio su trayectoria cinematográfica portuguesa, que en un primera etapa duró hasta el 15 de julio. Tras viajar a Porto, Espinho y Figueira da Foz, donde presentó también el Animatógrafo, retornó al Real Coliseo de Lisboa, reanudando sus sesiones cinematográficas, que se prolongaron desde el 27 de agosto hasta el 6 de enero de 1897²⁶.

La referencia a las películas que proyectó Rousby en el Teatro-Circo Parish es escasa: «No tenemos un catálogo completo de las “primeras cintas” que se dieron en Madrid, aunque sí sabemos que ese tal Mr. Rousby ofreció además de la mencionada “escena marina”, la de unos herreros golpeando en un yunque, chinos fumando opio, cuyo humo se veía desvanecer, y a la vedette Loie Fuller realizando la danse du ventre»²⁷.

Algo más preciso es Luis Estepa que identifica las siguientes películas: *Una herrería, El puente Blackfriars de Londres, Chinos fumando*

²⁴ *Gaceta de Madrid*, Madrid, 12 de junio de 1896, p. 826.

²⁵ El abandono de Rousby de la compañía de Herzog provocó el incumplimiento del contrato que tenía para presentar el Animatógrafo en diferentes ciudades españolas, entre las que se encontraban las capitales vascas, Vitoria, San Sebastián y Bilbao. La prensa bilbaína, al igual que había hecho la vitoriana con anterioridad (véase *El Anunciador Vitoriano*, Vitoria, 12 de julio de 1896) o posteriormente lo haría la donostiarra (véase *La Unión Vascongada*, San Sebastián, 1 de agosto de 1896), recogió en sus páginas la próxima llegada de Herzog para actuar durante las fiestas de agosto en el Teatro-Circo del Ensanche, detallando que junto a «la compañía se presentará el Animatógrafo Rousby o las fotografías animadas, que es una de las mayores novedades del mundo». «De ayer a hoy», *El Nervión*, 31 de julio de 1896, p. 2.

²⁶ La estancia de Rousby en Portugal se puede seguir en Antonio J. FERREIRA (1986): *A fotografia animada em Portugal 1894, 1895, 1896, 1897*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa; y A. VIDEIRA SANTOS (1990): *Para a Historia do cinema em Portugal, do diafanorama a os cinematógrafos de Lumière e Joly-Normandin*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa.

²⁷ Eduardo ALAMINOS LÓPEZ (1988): «Diversiones y espectáculos en el Madrid de 1896: la llegada del cinematógrafo», en *Villa de Madrid*, Madrid, núm. 96, p. 10.

*opio, Loie Fuller en su danza serpentina, Bella Chiquita en danse du ventre, Oleaje*²⁸.

Por ello, para poder conocer algunas películas más de las que se vieron en Madrid debemos recurrir a las que se ofrecieron en las sesiones portuguesas. De esta forma podemos señalar que *O oceano atlantico depois de uma Tempestade, O famoso atirador Buffalo Bill, Baile egípcio, Um desembarque em Cascais, Os negros excéntricos, As amas de leite, Dança guerreirera pela Troupe Cingalesa, A célebre chanteuse Armand' Ary, Uma loja de Cabeleireiro y Emgraxador em Washington*, entre otros títulos, es posible que igualmente se exhibieran en la capital española²⁹.

La presentación del Cinematógrafo Lumière se demoró en relación al Animatógrafo tan sólo dos días, el 13 lo hizo en sesión dedicada a la prensa, para el 14 abrir sus puertas a toda la gente. El lugar elegido por el representante de los Lumière, Rafael Justo Villanueva, fue un local situado en el número 34 de la Carrera de San Jerónimo, «a la sazón la vía más elegante de la capital con magníficos comercios, cafés concurrendísimos, hoteles de primera categoría y paseo obligado del “todo Madrid” al caer la tarde»³⁰. En el escrito que presentó el 5 de mayo ante el ayuntamiento madrileño solicitaba se le concediese «licencia para la apertura de un local tomado en arriendo en la Carrera de S. Jerónimo n.º 34 bajo con destino a la exhibición al público del aparato llamado cinematógrafo que presenta por medio de proyecciones las fotografías animadas»³¹.

A tenor de esta ubicación, del coste de la entrada, una peseta frente a los cincuenta céntimos del Animatógrafo, y de la publicidad en la que se mencionaba que las sesiones estaban dirigidas a un público selecto, podemos caracterizar a los asistentes al Cinematógrafo Lumière como un público burgués y aristocrático, en abierto contraste con el público popular que asistía a las del Teatro-Circo Parish.

²⁸ Luis ESTEPA (1995): «El cine nació en el circo y quiso hablar», en *El Urogallo*, Madrid, núms. 108-109 (mayo-junio), p. 43.

²⁹ Antonio J. FERREIRA (1986): *op. cit.*, p. 167.

³⁰ Carlos FERNÁNDEZ CUENCA (1959): *Promio, Jimeno y los primeros pasos del cine en España*, Madrid, *Cuadernos de la Filmoteca Nacional de España*, pp. 9-10.

³¹ Archivo de la Villa de Madrid, 10-221-49, documento (los subrayados figuran en el original) que reproduce Fernando LÓPEZ SERRANO (1999): *Madrid, figuras y sombras. De los teatros de títeres a los salones de cine*, Madrid, Editorial Complutense, p. 77. La historiografía cinematográfica española había dado tradicionalmente el nombre de Alexandre Promio como la persona que había presentado el Cinematógrafo Lumière en Madrid. El dato que aporta López Serrano constituye la evidencia, que algunos autores ya habían apuntado, de que no fue Promio el responsable de esas primeras proyecciones. Es igualmente relevante la información que ofrece (véase la p. 78) sobre el lugar exacto donde tuvieron lugar éstas, que no tiene nada que ver con el Hotel Rusia, como reiteradamente se había indicado también, más allá del hecho físico que ambos estaban enclavados en el mismo edificio: el hotel ocupaba el primer piso y el cinematógrafo la planta baja.

Durante los dos meses que permaneció abierto el Cinematógrafo Lumière, a partir del 14 de julio dejó de anunciarse en los periódicos, se pudieron ver, entre otras, las siguientes películas: *La llegada de un tren*, *Baños en el mar*, *Demolición de un muro*, *Salida de la fábrica de Lumière*, *Escena infantil*, *Avenida de los Campos Elíseos*, *Rancho de soldados*, *Concurso hípico*, *Bailarina en Londres* y *El expreso en la estación de Berlín*³².

La prensa bilbaína, que no se había ocupado de la presentación del cinematógrafo en París, recogió, aunque de forma tardía, la que tenía lugar en Madrid. El corresponsal de *El Noticiero Bilbaíno* en la capital madrileña le dedicaba una crónica el 22 de junio:

Vivimos en una época que muchos creen de apogeo científico, en vista de los descubrimientos que un día y otro realizan los sabios, y que, probablemente, solo equivalen a los resplandores crepusculares de un día de luz intelectual que la presente generación ni puede imaginar siquiera. (...).

Ahora, concretándonos al asunto de esta Instantánea, que no es otro que una serie de novecientas instantáneas por minuto, diremos que uno de los inventos más curiosos de estos últimos tiempos es, indudablemente, el aparato llamado animatógrafo, por unos, y por otros, con más propiedad, cinematógrafo.

Fijar fotográficamente un momento de la vida en el movable escenario de la naturaleza y reproducirlo después, cuantas veces se quiera, hasta sus más imperceptibles movimientos, es el objeto del aparato antes mencionado, del que no hemos de hacer una minuciosa descripción, que sería impropia del carácter de esta cróniquilla diaria. Baste decir que todo el secreto del invento consiste en descomponer el movimiento en una serie de fotogramas que, al pasar ante los ojos del espectador con la rapidez con que aquél se ejecutó, lo reproducen exactamente. El acto de subir una persona a un coche, por ejemplo, aparecerá en cualquier fotografía de las que constituyen la serie sin diferencia apreciable con la inmediata; pero siempre hay entre ellas algo distinto, que es lo que hace reconstruir el movimiento cuando se las hace pasar a una velocidad determinada³³.

Esta noticia constituye una excelente introducción al nuevo espectáculo al situar su aparición en el contexto de las transformaciones sociales y los descubrimientos científicos que se estaban produciendo a finales del siglo XIX. La presentación en Bilbao no se demoró mucho tiempo, pues tuvo lugar mes y medio después, durante las fiestas que la villa bilbaína celebra tradicionalmente en agosto.

³² Joaquín T. CÁNOVAS BELCHÍ (1995): «Las primeras sesiones del “Cinematógrafo Lumière” en Madrid», en AA.VV.: *De Dalí a Hitchcock. Los caminos del cine*. Actas del V Congreso de la AEHC, La Coruña, Centro Galego de Artes da Imaxe, Xunta de Galicia, p. 60.

³³ «La fotografía en movimiento», *El Noticiero Bilbaíno*, 22 de junio de 1896, p. 2.

3.2.2. *Dos Kinetógrafos en Bilbao*

En los días previos a la llegada del cinematógrafo a la villa bilbaína los periódicos fueron ofreciendo algunas noticias sobre tan relevante evento en la vida social de la ciudad: «La celebridad del ingenioso descubrimiento se ha hecho ya universal en los pocos meses que han transcurrido desde su aparición, y Bilbao va a ser una de las primeras poblaciones de España³⁴ en que se darán a conocer los atractivos de ese trascendentalísimo adelanto en el arte fotográfico, que ha causado la sorpresa y admiración del mundo civilizado»³⁵. Por su parte *El Noticiero Bilbaíno* glosaba los aspectos técnicos del nuevo espectáculo de esta manera:

El kinetógrafo³⁶, llamado también cinematógrafo o fotografía viviente, modernísima aplicación de la fotografía instantánea, y que por medio de una ingeniosa multiplicación de clichés tomados del natural y desarrollados a través de potentes focos eléctricos y de sutiles objetivos, permite obtener una verdadera solución de continuidad en la reproducción más gráfica de cuanto en la Naturaleza ó en su vida sintetiza la animación ó el movimiento, presentándose a la vista del espectador con completa ilusión de proporciones y con todos los pormenores de la realidad de la misma³⁷.

El cinematógrafo no se presentó en la capital vizcaína, al igual que había ocurrido en Madrid, bajo la denominación de Cinematógrafo, sino bajo un nuevo nombre: Kinetógrafo. Su propietario Manuel Galindo, lo instaló en el primer piso del número uno de la calle Jardines³⁸, un local que anteriormente había sido sede de la sociedad El Sitio. El Salón Eliseo-Express, nombre del espectáculo que traía Galindo a Bilbao, incluía también audiciones fonográficas y vistas diorámicas; se conjugaba por tanto la presencia de espectáculos precinematográficos con el cinematógrafo.

El 6 de agosto³⁹, con la proyección de las primeras películas en el Salón Eliseo-Express, daba comienzo la historia de la exhibición cinematográfica en Bilbao, y por extensión en Vizcaya, hecho al que *El Nervión* dedicaba este comentario:

³⁴ Antes que en Bilbao el cinematógrafo se presentó también en Barcelona (5 de junio), Zaragoza (28 de junio), Valencia (22 de julio), Santander (24 de julio).

³⁵ «El kinetógrafo aquí», *El Nervión*, 3 de agosto de 1896, p. 2.

³⁶ El nombre de Kinetógrafo correspondía a la primera cámara cinematográfica que había puesto a punto William Kennedy Laurie Dickson para Thomas Alva Edison en 1891. Una descripción de la misma, tomada de la revista *Invent Nouvell*, se encuentra en «El kinetógrafo», en *Las Novedades Fotográficas*, Bilbao, núm. 3 (octubre de 1891), p. 6.

³⁷ «Un nuevo espectáculo», *El Noticiero Bilbaíno*, 2 de agosto de 1896, p. 1.

³⁸ Véase el anuncio publicado en la sección de espectáculos del semanario socialista *La Lucha de Clases*, Bilbao, núm. 99 (22 de agosto de 1896), p. 4.

³⁹ En fechas anteriores había llegado a San Sebastián (23 o 24 de julio) y Biarritz (1 de agosto), y en posteriores lo hizo en Pamplona (24 de octubre) y Vitoria (1 de noviembre).

Anoche se inauguró en los salones de la sociedad «El Sitio» (*sic*) el kinetógrafo, fonógrafo y diorama, que durante estas fiestas se expone al público.

Se notaron algunas deficiencias en las fotografías animadas, se conoce que fue debido a no haber ensayado anteriormente, suponemos que en las noches sucesivas se corregirá este defecto, así como también el que entre los cuadros haya escenas que puedan pasar en otro país más libre que el nuestro.

La dirección de este salón, subsanando estas faltas, creemos tendrá gran entrada en las noches sucesivas⁴⁰.

Dos o tres días después, el 8 según *El Nervión* o el 9 para *El Noticiero Bilbaíno* se abrió un nuevo kinetógrafo: «Hoy se inaugura el precioso kinetógrafo instalado en la planta baja del teatro Arriaga, y que tanto ha llamado la atención en cuantas poblaciones lo ha presentado su propietario D. Eduardo Gimeno. Es una maravilla digna de ser visitada por las personas de gusto»⁴¹.

En los días siguientes volvemos a encontrarnos con dos breves referencias al kinetógrafo de Eduardo Gimeno Peromarta y Eduardo Gimeno Correas, que podemos considerar más como notas publicitarias, que información en su estricto sentido. En la primera se indicaba: «El Kinetógrafo que se exhibe en el Salón Mercantil en la planta baja del Nuevo Teatro se vio anoche concurridísimo. El director del espectáculo Eduardo Jiménez (*sic*), dio gran variedad de fotografías en acción que presentó al público»⁴². Mientras que en la segunda se escribía: «A pesar de lo desagradable de la noche última, el Kinetógrafo instalado en la planta baja del Teatro, se vio concurridísimo. Cada día va ofreciendo mayores novedades el Kinetógrafo, pues las fotografías animadas son variadísimas»⁴³.

La prensa, tras las pocas noticias que ofreció antes e inmediatamente después a la presentación del cinematógrafo no se volvió ocupar más del nuevo espectáculo. Esta falta de información ha impedido conocer tanto los títulos de las películas que se exhibieron, la respuesta y la actitud de la gente ante el cinematógrafo, como el tiempo que permanecieron en Bilbao ambos kinetógrafos.

Mientras que en relación al Salón Eliseo-Express se puede asegurar que su estancia se extendió, cuando menos, hasta el 4 de septiembre, momento en el que dejaba de anunciarse en la prensa; ha sido imposible hacer lo mismo con el kinetógrafo de los Gimeno, ya que éste no se publicitaba en los periódicos con la misma asiduidad. La última referencia corresponde al día 26 de agosto: «Anoche visitamos el kinetógrafo instalado en la planta baja del Nuevo Teatro, y pudimos admirar la amenidad y varie-

⁴⁰ «De ayer a hoy», *El Nervión*, 7 de agosto de 1896, p. 2.

⁴¹ «Gacetilla», *El Noticiero Bilbaíno*, 9 de agosto de 1896, p. 2.

⁴² «De ayer a hoy», *El Nervión*, 10 de agosto de 1896, p. 2.

⁴³ «De ayer a hoy», *El Nervión*, 11 de agosto de 1896, p. 2.

dad de las fotografías animadas que se exhiben, haciendo el espectáculo cada vez más nuevo al público»⁴⁴.

Junto a los nombres de Manuel Galindo y Eduardo Gimeno Peromarta y Eduardo Gimeno Correas habría que añadir también el de Enrique Farrús, más conocido como Farrusini, ya que todos ellos conformarían el primer grupo de los pioneros de la exhibición cinematográfica en la villa bilbaína. A diferencia de lo que ocurre con los tres primeros la presencia de Farrusini no ha podido de momento establecerse de modo concluyente, la única referencia que hemos encontrado es una breve alusión a que su pabellón cinematográfico se encontraría «en Bilbao, allá por el año 1896, en unos terrenos de la Gran Vía»⁴⁵, emplazamiento que en esa ocasión ocupó el ferial de las fiestas, formulada por un ex-trabajador de su pabellón, en 1930, cuando fue entrevistado con motivo del fallecimiento de Farrusini.

3.2.3. *Primeros pasos del cinematógrafo en Vizcaya*

La continuidad del espectáculo cinematográfico en Bilbao fue un hecho a partir de estos primeros compases, al menos en el transcurso de las fiestas de agosto, ya que durante las mismas el ferial acogió la presencia constante de diferentes pabellones cinematográficos⁴⁶. Una situación que cabe calificar como excepcional, ya que no tuvo su prolongación en el conjunto del territorio histórico vizcaíno, donde el cinematógrafo tardó todavía bastante tiempo en llegar.

En efecto, hubo que esperar hasta los primeros años del siglo xx para que el cinematógrafo comience hacer acto de presencia fuera de los límites de la capital vizcaína. El espectáculo cinematógrafo fue llegando a los pueblos de la provincia, de manera idéntica a como había ocurrido en Madrid, Bilbao y otras ciudades españolas, casi siempre con motivo de las fiestas patronales que los distintos municipios celebraban durante la época estival. No obstante, estas primeras sesiones cinematográficas presentaban un rasgo que las diferenciaba de las citadas anteriormente: fueron organizadas en su mayoría por los Ayuntamientos y formaban parte, consecuentemente, del programa de festejos que estos promovían.

El primer municipio de la provincia al que arribó el cinematógrafo fue Durango⁴⁷. En mayo de 1902 los durangeses tuvieron la oportunidad de conocer las imágenes cinematográficas en «la sala capitular de la casa

⁴⁴ «De ayer a hoy», *El Nervión*, 26 de agosto de 1896, p. 2.

⁴⁵ Juan CARRANZA: «Farrasini fue, entre otras cosas, un precursor del cine sonoro», *La Voz de Cantabria*, Santander, 1 de febrero de 1930, p. 2.

⁴⁶ Txomin ANSOLA (1997b): *op. cit.*

⁴⁷ Este dato se ofrece como provisional, a la espera de que una futura investigación lo pueda confirmar plenamente.

consistorial»⁴⁸ de la villa⁴⁹. La proyección de la primeras películas suscitó opiniones contrarias al cinematógrafo, pues consideraban que «el espectáculo era ofensivo a la moral, lo cual provoca que se trate el tema en el pleno municipal».

En ese mismo año, aunque a finales de agosto, llegaba a Erandio. El Ayuntamiento contrató a Wolff Polack para «dar dos funciones públicas de 9 a 10 de la noche del 31 actual (agosto) y primero de septiembre con su aparato de cinematógrafo en la Plaza del 23 de septiembre»⁵⁰. En el acuerdo al que llegaron las dos partes se especificaba que Polack percibiría la cantidad de trescientas cincuenta pesetas, corriendo a cargo del Ayuntamiento la «instalación y el consumo de la luz eléctrica».

Al año siguiente, en 1903, se incorporaba al programa de festejos de Gallarta. Durante las fiestas de San Antonio, que se celebraron del 12 al 15 de junio, los edificios se engalanaron con «iluminaciones eléctricas y a la veneciana, instalándose en un salón apropósito un gran cinematógrafo»⁵¹. Poco tiempo después, en agosto, lo hacía en San Salvador del Valle. El día 6 por la noche además de la romería nocturna se pudo disfrutar, igualmente, de «iluminación y Cinematógrafo, que hizo las delicias de los que pudieron verlo»⁵².

También en agosto, pero de 1904, se presentaba en Getxo el espectáculo cinematográfico. El diez de agosto Amadée Brisac instalaba su cinematógrafo en el salón de las escuelas públicas del barrio de Las Arenas:

A las tres variadas secciones que hubo (a las 9, 10 y 11) asistió bastante público, a pesar de que parte de éste no se había enterado y salió aquel muy satisfecho y haciendo grandes elogios del aparato, por la perfección con que fueron mostrados todos los cuadros.

Esta noche se darán otras tres sesiones a las mismas horas, variando todos los números, por lo que se espera que la concurrencia sea mucho más numerosa⁵³.

En la margen izquierda de la Ría del Nervión, el espectáculo cinematográfico llegó en primer lugar a Barakaldo (1904), para a continuación hacerlo en Sestao (1905), Portugalete (1906) y Santurce (1907).

Las fiestas de Sestao de 1905 trajeron como principal novedad el cinematógrafo, la Comisión de Festejos decidió su inclusión debido a que con-

⁴⁸ José M. URIARTE (1992): *op. cit.*, p. 23.

⁴⁹ En el mismo lugar se instaló en mayo de 1905 el Cinematógrafo Gilago. «Durango. Cinematógrafo», *El Liberal*, 8 de mayo de 1905, p. 2.

⁵⁰ Archivo Municipal de Erandio, Caja 137. Expediente 8; y «Fiestas en Erandio», *El Liberal*, 31 de agosto de 1902, p. 3.

⁵¹ G: «Desde Gallarta», *El Noticiero Bilbaíno*, 9 de junio de 1903, p. 1.

⁵² «De ayer a hoy», *El Nervión*, 7 de agosto de 1903, p. 2.

⁵³ «Las Arenas», *El Nervión*, 11 de agosto de 1904, p. 1.

sideraban que era un «espectáculo nuevo que está haciendo furor en la capital»⁵⁴, y constituía «una modalidad recreativa que se está extendiendo mucho en los últimos tiempos»⁵⁵. La prensa al dar cuenta de los festejos se hacía eco de su presencia: «Habrà conciertos, fuegos de artificio, elevación de globos, bailes campestres, cuadros cinematográficos, ejercicios del Cuerpo de bomberos, artística iluminación eléctrica, cucañas y regatas en el río Galindo, concursos de aurreksularis, dianas, misas solemnes, chupinazos... ¡la mar!»⁵⁶.

El Ayuntamiento aceptó la oferta del Salón Olimpia de Bilbao, consistente en la proyección de «14 películas “movibles”», 6 de «imagen fija» y una en «color», cuyo coste se elevaba a 175 pesetas por día, aunque si se contrataban tres días el precio se fijaba en 150 pesetas la sesión. La primera tuvo lugar el 30 de julio, mientras que las otras dos se celebraron «una a primeros y la otra a finales de agosto y al parecer no resultó muy grato el festejo-espectáculo, a pesar de la novedad»⁵⁷.

A diferencia de lo ocurrido en los municipios precedentes, la presentación del cinematógrafo en Portugalete tiene unas características propias. Esta corrió a cargo del Cinematógrafo Carmen, un pabellón que inició su actividad el 19 de julio y se prolongó hasta el 25 de septiembre de 1906. Sus propietarios eran vecinos de Bilbao, agrupados bajo la razón social Bel y Muselier, fue, por tanto, una iniciativa privada, ya que a pesar de coincidir con el período de fiestas, no formó parte de los festejos organizados por el Ayuntamiento, por lo que hubo que pagar para asistir a estas sesiones cinematográficas⁵⁸.

Al igual que había sucedido en Sestao el encargado de proyectar las primeras películas en Santurce fue el Salón Olimpia. El Ayuntamiento programó durante las fiestas de 1907 cuatro sesiones cinematográficas, que tuvieron lugar los días 16 y 21 de julio y 8 y 15 de septiembre, por las que abonó 800 pesetas⁵⁹. La novedad del cinematógrafo representó, según el corresponsal de *El Nervión*, el aspecto de los festejos más apreciado por los vecinos: «Por la noche hubo música y baile de largo, pero lo que más llamó la atención fue el cinematógrafo colocado en la plaza del pueblo. ¡Era de ver como gozaban aquellas gentes con aquel espectáculo nunca visto por la mayor parte de ellos»⁶⁰.

⁵⁴ Eleuterio GAGO (1995): *Cien historias... de la Historia de Sestao* (2.ª edición), Bilbao, p. 558.

⁵⁵ Eleuterio GAGO (1996): *Sestao... de aldea rural a concejo industrial* (2.ª edición), Bilbao, tomo II, p. 259.

⁵⁶ COTERILLO: «Romerías. Están verdes», *El Liberal*, 12 de julio de 1905, p. 2.

⁵⁷ Eleuterio GAGO (1995): *op. cit.*, p. 559.

⁵⁸ Txomin ANSOLA (1997a): *op. cit.* p. 21.

⁵⁹ Archivo Municipal de Santurce, Caja 900, Expediente 30.

⁶⁰ «Desde Santurce», *El Nervión*, 18 de julio de 1907, p. 1.

En los años siguientes las imágenes cinematográficas fueron apareciendo, de una forma lenta, pero paulatina, en el resto de los municipios vizcaínos.

3.3. 1904: el cinematógrafo llega a Barakaldo

El cinematógrafo se presentó en Barakaldo en 1904, casi ocho años después de hacerlo en Bilbao. El 21 de marzo Leopoldo Jarque, director del espectáculo denominado Pince-Norama, remitía un escrito al Ayuntamiento en el que solicitaba permiso para instalar «una Barraca en Terreno Municipal, para Exhibir Espectáculos (Moral) durante 20 días»⁶¹. La respuesta, positiva a su petición, llegaba el 23, dos días después.

El Pince-Norama, que era definido en el prospecto mediante el cual se anunciaba como un «espectáculo moral y científico. Recomendado a toda sociedad para distraerse honestamente y recorrer á Europa sin viajar ni cansarse», aglutinaba en un mismo programa las atracciones precinematográficas y el cinematógrafo. En cuanto a las primeras proponía a la consideración del «ilustrado público» la exhibición de una «galería en transparencia presentando iluminación Chinesca y a la Veneciana con efecto de luna». Es posible que esta descripción aluda a un espectáculo realizado a partir de una linterna mágica, consistente en la proyección de diferentes vistas, en las que quizá se combinaran varios efectos de luz.

A continuación intervenía la joven Marina Jarque con un número titulado «Madame Serpentina, eléctrica fantástica, con la transformación de Diez y Seis colores, viéndose desaparecer y aparecer rápidamente en su traje y manto». Era éste un número en el que se combinaba la danza y la proyección sobre el vestido de la bailarina de luces de diferentes colores mediante una linterna mágica a la que se había acoplado un cromatropo, mecanismo que permitía la creación de distintas formas caleidoscópicas.

La danza de la serpentina fue popularizada por la bailarina estadounidense Loie Fuller, que llegó a interpretarla también en el cine. De su actuación en el Circo Parish de Madrid, en 1893, ha quedado esta descripción del citado baile:

El teatro queda a oscuras; varios poderosos focos de luz oxhídrica dirigen sus rayos sobre la artista, la cual toma por los bordes las túnicas de seda semitransparente, e imprime a estos movimientos de ondulación, en espiral, en círculo, en hélice. Al mismo tiempo la luz cambia de color, merced a cristales de todos los del arco iris y sus derivados, que se hacen pasar delante de los objetivos. El efecto es admirable e imposible de describir. La artista se-

⁶¹ AMB, Caja 204, Expediente 12.

PINCE-NORAMA

ESPECTÁCULO MORAL Y CIENTÍFICO

Recomendado á toda sociedad para distraerse honestamente
y recorrer á Europa sin viajar y sin cansarse

El Director, Sr. Jarque, ofrece á este ilustrado
público, exhibir una galería en transparencia pre-
sentando iluminación

CHINESCA Y Á LA VENECIANA

con efectos de luna, no dudando que el público
que asista hoy á ver el PINCE-NORAMA ha de
quedar completamente satisfecho y maravillado,
porque además de exhibir dicha galería presenta á

MADAME SERPENTINA

eléctrica fantástica, con la transformación de
DIEZ Y SEIS colores, viéndose desaparecer y apa-
recer rápidamente en su traje y manto.

Dicho espectáculo ha llamado extraordinariamente la aten-
ción en cuantas poblaciones se ha presentado, por ser el más
moderno de los inventos de esta clase, presentado por la joven

MARINA JARQUE

Además disfrutará el espectador de varios cuadros de movi-
miento donde se representan diferentes artes y oficios propios,
como si fuesen personas vivas.

Varios ejemplares de Zoológicos y curiosidades artísticas.

PRECIOS

Entrada por sesión	20 céntimos
Niños	10 id.

Estará abierto para poderle visitar desde las siete en ade-
lante.

SE DARÁN VARIAS SESIONES

NOTA.—Este espectáculo es culto y moral, el que puede
ser visitado por todas las clases de la sociedad
Todas las noches que se exhiba será diferente.

PORTUGALETE.—Imp. de Mariano r. Escartin.—Teléfono núm. 3.010

Programa de la presentación del cinematógrafo en Barakaldo

meja una veces una mariposa, otras un ave del Paraíso, otras un águila, con tan asombrosa gradación de colores, en los que suceden el azul, el verde, a éste el rosa, a éste el violeta, el morado, el amarillo, combinándose de mil extrañas maneras, que la vista no puede seguirlos, ni mucho menos dar de ellos idea el dibujo⁶².

Como cierre del espectáculo encontramos el cinematógrafo. Aunque no se alude a él en el programa de mano de forma explícita, nombrándolo como tal, de la descripción que se hace cabe considerar que, en efecto, se trate de películas: «varios cuadros de movimiento donde se representan diferentes artes y oficios propios como si fuesen personas vivas. Varios ejemplares de Zoológicos y curiosidades artísticas». El hecho de que en 1904 el cinematógrafo no fuera un espectáculo de reciente aparición, sino que constituyese una forma de diversión popular en alza y por tanto sea una atracción importante de cara atraer a la gente, junto a el hecho de que la exhibición de películas se presentase en la parte final del mismo, tras espectáculos claramente precinematográficos, son otros elementos a tener en cuenta a la hora de argumentar la presencia de las proyecciones cinematográficas.

Las sesiones del Pince-Norama, cuya entrada costaba 20 céntimos para los adultos y 10 para los niños, comenzaban a las siete de la tarde. El programa, que se cambiaba todos los días, era calificado como «culto y moral», por lo que podían asistir «todas las clases de la sociedad».

La demora en la presentación del cinematógrafo en Barakaldo hay que situarla en el contexto general en el que se desarrolló el espectáculo cinematográfico durante sus primeros años en España y el que experimentó en Bilbao, un referente éste último que por su proximidad marcó la pauta de lo que ocurrió en el resto de la provincia.

Al éxito inicial que alcanzaron las primeras sesiones cinematográficas, consecuencia directa de la novedad que indudablemente representaba el cinematógrafo, correspondió un retraimiento en el interés del público cuando el nuevo espectáculo agotó las expectativas que había creado.

El limitado repertorio de las películas con que contaba en sus inicios el cinematógrafo llevó a los pioneros de la exhibición cinematográfica a la necesidad de tener que mostrar éste constantemente a nuevos espectadores, con ello se buscaba por una parte amortizar el costo de las películas y los equipos de proyección, y por otra rentabilizar las inversiones realizadas en este incipiente negocio. El cinematógrafo optaba para sobrevivir por hacerse itinerante, lo que va a constituir una de las características fundamentales durante los primeros tiempos. Se conseguía de esta forma una rápida y amplia difusión, aunque circunscrita en una primera fase a las capitales de provincia y las ciudades con mayor número de población.

⁶² «El baile “Serpentina”», en *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, 15 de abril de 1893, p. 243.

Su expansión se realizó siguiendo el calendario de las fiestas y ferias que tenían lugar por toda la geografía nacional, por tanto su estancia en las diferentes ciudades venía a coincidir con la duración de este período festivo, tras el cual los pioneros de la exhibición cinematográfica viajaban a una nueva localidad. Este periplo se repetirá cíclicamente durante bastantes años, aunque a medida que transcurría el tiempo la estancia de los cinematógrafos en otras épocas del año fue convirtiéndose en algo habitual, tanto en teatros como en lugares habilitados al efecto, pero nunca ni en número ni con la regularidad que alcanzaba durante la celebración de las fiestas.

Si tomamos como referencia Bilbao nos encontramos que desde la presentación del cinematógrafo en el verano de 1896, la única época del año en que se podía asistir, con carácter fijo, al espectáculo cinematográfico era durante las fiestas de agosto. Época en la cual los cinematógrafos levantaban su pabellones en el ferial o se instalaban en los bajos de las casas⁶³.

Fuera de esas fechas la actividad del espectáculo cinematográfico entre 1897 y 1904 fue escasa, reduciéndose a ocho ocasiones: el Lucematógrafo Moderno que Charles Kalb presentó en el Teatro Arriaga (del 14 al 24 de enero de 1897)⁶⁴; la Exposición Imperial de Carlos Eisenlohr (31 de mayo de 1897 al 8 de mayo de 1898)⁶⁵; la Exposición Religiosa de Julián Mendía (del 16 al 28 de abril de 1898)⁶⁶. La primera se instaló en los bajos de un casa situada en la Plaza Circular, número 4, mientras la segunda lo hacía en otra de la Gran Vía, número 8. Un año después, en mayo de 1899, era Gregorio Visado Perales quien instalaba un cinematógrafo en el número 2 de la calle Perro⁶⁷.

En 1900 abría sus puertas el Salón Murillo (del 13 de mayo al 30 de septiembre), situado en la calle Berasategi, números 3 y 5⁶⁸; y en julio tenían lugar sesiones cinematográficas en el Nuevo Teatro (del 12 al 29 de

⁶³ Txomin ANSOLA (1997b): *op. cit.*

⁶⁴ «Espectáculos», *El Nervión*, 13 y 24 de enero de 1897, p. 3.

⁶⁵ «De ayer a hoy», *El Nervión*, 31 de mayo de 1897, p. 2. Eisenlohr escogió para anunciarse *El Noticiero Bilbaíno*, dado que no se conserva en ningún archivo público el segundo semestre de 1897 no se puede asegurar de forma categórica que estuviera durante ese tiempo en Bilbao, aunque los indicios parecen apuntar hacia ello. De hecho su presencia esta confirmada en los últimos días de diciembre, ya que los anuncios de los primeros días de enero de 1898 así lo atestiguan: «Hoy penúltimo día de la interesantísima serie de Nápoles, Pompeya y el Vesubio», *El Noticiero Bilbaíno*, 1 de enero de 1898, p. 2. Junto al cinematógrafo Lumière se exhibieron vistas panorámicas estereoscópicas de diferentes ciudades españolas y europeas.

⁶⁶ «De ayer a hoy», *El Nervión*, 17 de abril de 1898, p. 3, y «Cartera de Bilbao», *La Voz de Vizcaya*, Bilbao, 28 de abril de 1898, p. 1.

⁶⁷ Archivo Municipal de Bilbao, Sección Cuarta, Caja 404, Expediente 72.

⁶⁸ «Salón Murillo», *El Noticiero Bilbaíno*, 13 de mayo de 1900, p. 2; y «Diversiones públicas», *El Noticiero Bilbaíno*, 1 de octubre de 1900, p. 4.

julio)⁶⁹. El 3 de mayo de 1902, llegaba el cinematógrafo Quo Vadis?, instalándose en la calle Bidebarrieta, número 6. Su estancia se prolongó durante más siete meses, hasta, al menos, el 28 de diciembre⁷⁰. Más breve fue la visita, en noviembre de ese año, del Salón Cinematógrafo, que a los pocos días de abrir sus puertas en la calle San Francisco, número 31, «retiró la instalación»⁷¹.

A diferencia de lo que ocurría con las fiestas de Bilbao, que congregaban a un público numeroso y por tanto generaban una importante actividad comercial, concretándose ésta en las corridas de toros, el teatro y el ferial, las del resto de los municipios vizcaínos no tenían el mismo atractivo y por tanto no atrajeron nunca a los pabellones cinematográficos a las mismas, de ahí el retraso en la llegada del cinematógrafo.

Su presentación en los pueblos de la provincia, tanto en los casos en que fue fruto de la iniciativa privada, como en los que lo hizo impulsado por los propios Ayuntamientos, tal y como se ha señalado anteriormente, vino motivada porque el espectáculo cinematográfico había comenzado a encaminarse hacia una nueva etapa, que se materializó en septiembre de 1905 con la irrupción de la exhibición estable en Bilbao. A partir de esta fecha el cinematógrafo pasó a formar parte de las diversiones con las que contaban los bilbaínos, para hacerlo durante los años siguientes en los municipios vizcaínos más poblados.

3.4. Tiempo para los cinematógrafos ambulantes

La siguiente referencia al cinematógrafo en Barakaldo la encontramos, dos años después, en 1906, y corresponde al Cinematógrafo Cosmopolita. En el anuncio que apareció en el semanario republicano *La Voz de Baracaldo*⁷², única información que nos ha quedado de su paso por la anteiglesia, podemos leer que se anunciaba como: «Gran espectáculo», «¡Sorprendente atractivo!» y «¡Novedad! ¡¡Novedad!! ¡¡¡Novedad!!!».

El domingo 1 de abril abrió sus puertas este cinematógrafo, las sesiones que tuvieron lugar en el Frontón Baracaldés empezaron a las siete de la tarde y se prolongaron hasta las diez de la noche. No consta, en el citado anuncio, ni los títulos de la películas (remitía a la lectura en los programas de mano para saber cual se iban a proyectar) ni el precio de las entradas.

⁶⁹ «Nuevo Teatro», *El Noticiero Bilbaíno*, 12 de julio de 1900, p. 1; «Diversiones públicas», *El Noticiero Bilbaíno*, 29 de julio de 1900, p. 3.

⁷⁰ «Diversiones públicas», *El Noticiero Bilbaíno*, 3 de mayo de 1902, p. 3; y «Diversiones públicas», *El Noticiero Bilbaíno*, 28 de diciembre de 1902, p. 4.

⁷¹ Santos ZUNZUNEGUI (1985): *op. cit.*, p. 39.

⁷² *La Voz de Baracaldo*, Barakaldo, núm. 12 (31 de marzo de 1906), p. 1.

LA VOZ DE BARACALDO

SEMANARIO REPUBLICANO

Redacción y administración: CIRCULO REPUBLICANO

Director: GUILLERMO FERNANDEZ

La Correspondencia a la REDACCION

El gran problema

Es un problema de trascendencia tal, la jornada de las 8 horas de trabajo que en su pronta solución está interesada la humanidad entera, incluso los patronos y los gobiernos de todas las naciones, por cuanto al resolverse asegura la equidad relativa de todos en general.

Interesa a los patronos, porque la reducción del trabajo equivaldría a mantener el equilibrio las energías de los obreros y por tanto a conservarse en buena disposición para ser explotados; pues, en la actualidad, ocurre que los que trabajan hacen más consumo de fuerzas vitales y las que los produce su nutrición, a veces innata es insuficiente, y otras porque el exceso de trabajo ha debilitado en forma tal su organismo, e ni siquiera les permite ingerir lo necesario para contrarrestar el desgaste, y así es que en los años se encuentran faltos de aptitudes para prestarse a la explotación.

Esto es cierto en cuanto a lo que trabajan. Pero no es menos cierto que por el excesivo trabajo que hacen unos, véanse otros obligados a trabajar nada en varios meses... y los que a falta de ingenio esperan la demanda de sus brazos para proporcionarse el sustento tienen que ir al *campesino*. Mas como nuestro organismo no solo vive de oxígeno sino que es preciso ingerir alimentos para nutrirle, y los que no tienen el ingenio no pueden adquirirlos, ve a ser esa la causa de que unos mueran por inanición (en la plenitud de su vida) y los que quedan en la estacada, manteniéndose de su propia grasa (que diría el médico de Muñoz-Lora) cuando son precisos para el trabajo, cuando se les busca, se encuentran exhaustos de fuerza, faltos de energía para cumplir su cometido... Y bajo ese punto de vista, bajo la base de la explotación misma, ya que no sería fácil hablar en el lenguaje de la humanidad por si no lo *mocen*, interesa también a los patronos la jornada de 8 horas de trabajo.

Los agricultores tienen buen cuidado en que sus yuntas de labranza no trabajen más que lo cesario y coman lo suficiente, procurando reservárselas bien en las estaciones invernales no se trabajan, a fin de que al llegar la primavera y reanudar sus tareas se encuentren con las fuerzas necesarias para el trabajo. Así pueden continuar explotándolas.

Hay infinidad de artefactos mecánicos que a los explotadores les conviene conservar y poner en cuidado en conservarlos.

¿Y por qué no ha de procurarse la conservación del hombre estableciendo las ocho horas de abajo?

Bajo este aspecto interesa también a los patronos la resolución del problema.

Pero están más directamente interesados los gobiernos porque su misión no es otra que la de gobernar bien, consiguiendo que sus gobernados vivan dentro de una posible armonía y relativo bienestar, que es lo que forma el dique que contiene algaradas y perturbaciones.

Si los gobiernos, pensando cuerdamente, se decidieran a establecer por Ley las 8 horas de trabajo se evitaría el derramamiento de sangre, en esos casos tan frecuentes en que los obreros, acosados por el hambre y la desesperación consiguiente, se lanzan a la calle en demanda de pan y trabajo que es lo menos que pueden pedir.

El derramamiento de sangre no es, pues, la solución de tales conflictos.

Al mal hay que aplicarle el remedio en consonancia.

La implantación de la jornada de ocho horas de trabajo podría servir de bálsamo curativo a la enfermedad del hambre.

Ese es el problema que hay que resolver; y que a todos interesa, para buscar en él la tranquilidad apetecida.

Mas si nos patronos y los gobiernos no se presantan a su resolución... los obreros deben resolverle por sí mismos.

MELITÓN BUSTO

LITERATURA SOCIAL

DEL NATURAL

Amábase locamente como los pájaros en el bosque, las mariposas en el campo, aturullándose con los dos hermosos tórtolos.

Al verlos regresar del pueblo los días festivos después de hacer las compras, las gentes murmuraban: los viejos extrañándose de aquel amor sin sanción eclesiástica; los jóvenes mirábanlos con envidia no disimulada. Aida y Ovidio no se preocupaban de unos ni de otros. Tenían demasiado en qué pensar con su amor, para preocuparse de las habladurías del vulgo.

Los dos amantes vivían alegres, felices, contentos, lejos del mundanal ruido, el uno para el otro, en una casita situada en un promontorio a las afueras del pueblo.

El panorama no podía ser más encantador, digno del pincel de Rubens, para quienes sabían vivir la poesía del amor.

En lo alto del promontorio la blanca mansión donde labra su dicha el amor, según la frase de Karr, recibiendo a bocanadas las rayos luminosos del astro solar. Las parras y enredaderas

trepaban por las fachadas ansiosas de escurrir los secretos del interior.

Una bandada de palomas revoloteaba por el tejado con magestuoso orgullo.

Abajo, en la llanura, el arroyo serpenteaba por entre abruptas peñas buscando cadenciosamente las laderas de los prados y las raíces de los álamos.

A la sombra de copudos manzanos reposan los ganados rumiando la verde y fresca yerba. La suave y juguetona brisa, cual zagalga retzona, media amorosamente las ramas de los árboles, las briznas de yerba, las hojas del empujado formando ondas en el agua limpia y transparente.

La naturaleza parecía rendir tributo de admiración al amor cubriéndose con las primaverales galas en honor de los dos amantes. Estos por su parte, identificábanse más y más cada día.

Sus corazones diríase que latían al unsono. Sus gustos, sus aficciones, fundíanse en un solo objetivo; ser el uno para el otro.

El mundo, la sociedad, la desigualdad social, todo, en fin, era para ellos indiferente. El amor absorvía toda su atención. Habíanse propuesto vivir libres, practicando el amor, esa gran manifestación humana que crea las generaciones haciendo de los seres géneos sublimes e inmortales.

Madre prodiga la naturaleza, brindábales sus dones. Los dos juntos cultivaban la huerta con tan solícito cuidado como el más experto labrador, recogiendo los frutos, sembrando nueva semilla que la fecunda tierra haría germinar lozana y exuberante.

Y a la tarde cuando el sol amortiguaba su calor para ocultarse allá en la penumbra. Aida y Ovidio salían cogidos del brazo a la pradera paseándose bajo el verde dosel que formaban las ramas de los árboles, donde los pájaros saludábanlos con sus trinos y gorgoros.

Adosado a dos viejos castaños había un rústico banco, construido por Ovidio y allí, sentados pasaban las horas recordándose en contemplan las múltiples y variadas manifestaciones de la inmortal naturaleza. Y cuando la noche con su manto de estrellas sorprendía en su enigmática contemplación y la luna, protectora de los enamorados, alumbraba el paisaje, regresaban despacio, muy despacio, pisando suave, temerosos de despertar a los pájaros y a los insectos que se albergaban en los árboles y en las zarzas.

No querían turbar el reposo de sus vecinos. Ellos ni aún hablaban. Mirábanse de hito en hito e insintivamente juntaban los labios que dejaban oír el chasquido de un beso que el eco telegráfico universal, transmitía por todo el valle cual alarido de centinela. Era el amor nacido de

GRAN ESPECTACULO

SORPRENDENTE ATRACTIVO!

CINEMATOGRAFO COSMOPOLITA

Mañana Domingo en el Frontón Baracaldés, desde las SIETE a las DIEZ de la noche.

¡NOVEDAD! ¡NOVEDAD! ¡NOVEDAD! (LEÁNSE LOS PROGRAMAS DE MANO)

Anuncio del Cinematógrafo Cosmopolita

La desaparición de *La Voz de Baracaldo*, la publicación del anuncio del Cinematógrafo Cosmopolita coincidió con el último número que se editó, nos ha privado de conocer con más detalle el desarrollo y el ambiente que se vivió durante estas proyecciones cinematográficas, y los días que permaneció en el municipio.

Hubo que esperar nuevamente dos años, hasta 1908, para que el cinematógrafo retorne a Baracaldo. Al igual que en la ocasión anterior la información es escasa, por lo que se hace difícil precisar el carácter que tuvieron las sesiones cinematográficas que se celebraron en el Café Restaurante de la Plaza.

De la lectura del prospecto que da cuenta de las mismas⁷³, en el que se han efectuado tachaduras y al que se ha incorporado algunas anotaciones a mano, podemos extraer algunos datos. El programa original correspondía al Cinematógrafo Verinés, que exhibía la película *Vida, Milagros, Pasión, Muerte y Resurrección de Nuestro Señor Jesucristo*, que era en colores y estaba compuesta por treinta cuadros. La primera parte de la cinta comprendía la Infancia de Jesús (cuatro cuadros) y Vida y Milagros de Jesús (nueve cuadros), mientras la segunda titulada Pasión, Muerte y Resurrección de Jesús estaba formada por dieciséis cuadros. La sesión cinematográfica se completaba con la actuación de los «aplaudidos excéntricos musicales Los Bordones». De las notas manuscritas añadidas al prospecto cabe deducir que el Cinematógrafo Verinés ofreció cine en el Café Restaurante de la Plaza y que la entrada fue libre, a diferencia de lo que había ocurrido en las dos ocasiones anteriores.

Queda por determinar si lo que se vio correspondió con lo que se ha señalado en el párrafo anterior y la fecha exacta en que tuvo lugar, ya que sólo hemos podido establecer el año, que fue 1908, pues tanto el día como el mes (26 de abril) son los del programa original.

La relación de las primeras exhibiciones cinematográficas se cierra con la solicitud que, el 31 de diciembre de 1908, hizo Mauro Azcona, vecino de Sestao, para «dar varias sesiones cinematográficas con programas morales (...) empezando mañana 1 de enero y continuando en 4 días de fiesta siguientes en el Teatro-Círculo Republicano».

En su escrito expresaba la confianza de que le fuera concedido el permiso que solicitaba ya que «tanto el local como la instalación del aparato reúnen las condiciones exigidas». Igualmente, transcribía Azcona en su escrito el modelo del programa que pensaba repartir para anunciar las sesiones: «Cinematógrafo. Grandes sesiones cinematográficas para hoy y días de fiestas sucesivos en el Teatro Círculo Republicano. Programa. Precios entrada general 0,15, preferencia 0,25».

⁷³ AMB, Caja 212, Expediente 15.

CINEMATÓGRAFO

VERINÉS

CALON-TEATRO-CINEMA

Gran espectáculo para hoy domingo 26 de Abril.

Vida, Milagros, Pasión, Muerte y Resurrección de Nuestro Señor Jesucristo.

Esta grandiosa película *en colores*,
está compuesta de los cuadros siguientes:

—PRIMERA PARTE—

Infancia de Jesús

- 1.° Degollación de los inocentes.
- 2.° Huida a Egipto.
- 3.° La Santa Familia en Nazaret.
- 4.° Jesús entre los Doctores.

Vida y milagros de Jesús

- 5.° Bautismo de Jesús.
- 6.° Bodas de Canaán.
- 7.° María Magdalena a los pies de Jesús.
- 8.° Jesús y la Samaritana.
- 9.° Resurrección de la hija de Jairo.
- 10.° Jesús sobre las aguas.
- 11.° Multiplicación de los peces.
- 12.° Resurrección de Lázaro.
- 13.° La Transfiguración.

—SEGUNDA PARTE—

Pasión, Muerte y Resurrección DE JESÚS

- 14.° Entrada en Jerusalén.
- 15.° Jesús arrea del templo a los mercaderes.
- 16.° La cena.
- 17.° Jesús en el monte de las Olivas.—El beso de Judas.
- 18.° Jesús delante de Caifás.
- 19.° San Pedro niega al Señor.
- 20.° La flagelación.—Corona de espinas.
- 21.° Jesús delante de Pilatos.
- 22.° Jesús presentado al pueblo.
- 23.° Jesús cae al paso de la Cruz.—La Varónica.
- 24.° El Calvario.
- 25.° Jesús crucificado.
- 26.° Agonía y muerte de Jesús.
- 27.° El Descendimiento.
- 28.° Entierro de Jesucristo.
- 29.° La Resurrección.
- 30.° La Ascensión.

VARIETÉ

DESPELIDA de los aplaudidos excéntricos musicales
"Los Bordes", ofrecerán hoy números nuevos y varia-
dos.

SESIONES.—La 1.ª a las 7 y la 2.ª a las 9 y media.

PRECIOS

Preferencia... 80 céntimos

Entrada general... 50

Verinés.—Imp. de Lino G. Vázquez

Programa del Cinematógrafo Verinés en el Café-Restaurante de la Plaza

La breve estancia de estos cinematógrafos constituyen las únicas referencias que hemos conseguido documentar sobre el paso del espectáculo cinematográfico por Barakaldo durante esta época. No se trata, en estas ocasiones, de pabellones cinematográficos, como ocurrió con el Pince-Norama, sino de cinematógrafos que se instalan, para desarrollar su actividad, en espacios ya existentes, claramente diferentes: un frontón, en realidad el teatro con que contaba éste, al que ya nos hemos referido anteriormente, un café-restaurant y el local de una asociación política.

A esta escasa presencia de cinematógrafos se debe añadir el amplio lapso temporal que existe entre una y otra. Así tenemos que entre el Pince-Norama y el Cinematógrafo Cosmopolita y entre éste y el Cinematógrafo Verinés el tiempo que transcurrió fue de dos años. Este plazo se redujo de manera sustancial entre las proyecciones que tuvieron lugar en el Café-Restaurante de la Plaza y las del Teatro-Círculo Republicano, pues sólo transcurrieron nueve meses. Lo que constituye un indicio de que estaba próxima la normalización de las exhibiciones cinematográficas, como tendremos ocasión de relatar en el capítulo siguiente.

3.5. El cinematógrafo en la prensa baracaldesa

Un síntoma de que el cinematógrafo comenzaba a ser un espectáculo popular, aunque los vecinos de Barakaldo tenían todavía contadas ocasiones de poder presenciarlo en el propio municipio, nos lo suministra la prensa baracaldesa. En *El Magisterio Vascongado*, revista decenal de primera enseñanza, que editaba Bonifacio Guzmán, encontramos varias menciones sobre el cine en artículos en los que éste no es el motivo de los mismos.

La primera alusión figuraba en uno titulado *Literatura patria*, donde se reflexionaba sobre la necesidad de que la literatura reflejase la idiosincrasia de cada pueblo. Las alusiones al dramaturgo noruego Henrik Ibsen y al español José Echegaray llevaban al articulista a escribir este párrafo: «Como películas de cinematógrafo han desfilado por nuestros escenarios los tipos de Echegaray, nada, nebulosidades: las creaciones de Ibsen, el *rebelde* y *trágico* Ibsen, nada, pesimismo, estremecimientos de epiléptico, *contorsiones de apoplejía*»⁷⁴.

La segunda apareció en el número siguiente, en esta ocasión el motivo era la poca diligencia con que se manejaban los políticos ante los problemas del país: «Otra película en el tronado cinematógrafo político; grandes

⁷⁴ CABALLERO: «Literatura patria», en *El Magisterio Vascongado*, Barakaldo, núm. 2 (15 de diciembre de 1906), p. 2.

problemas sociales, políticos y económicos que resolver y nuestros gobernantes jugando a la crisis como quien juega al tute»⁷⁵.

La última referencia al cinematógrafo, que podemos leer en *El Magisterio Vascongado*, tomaba a éste y a los niños como eje de su discurso, ya que estaba dedicado a ambos en su integridad: «¿No habéis visto al pasar por las puertas de entrada de los teatros, circos, cinematógrafos, etc. bandadas de rapazuelos harapientos que contemplan con verdadero arrebatamiento los carteles anunciadores, mucho más si estos tienen llamativas figuras de chillones colores que avivan su curiosidad?»⁷⁶. El derecho que estos niños tenían a gozar también con las películas fue posible gracias a una iniciativa del cinematógrafo bilbaíno Miñaur:

Todo esto ha debido pensar el propietario del cinematógrafo Miñaur instalado en la Gran Vía, pues durante muchos días, hasta que han desfilado por aquel espectáculo los alumnos de las cuarenta y pico escuelas municipales de Bilbao, ha dedicado exclusivamente la primera sesión de la tarde a divertir a nuestros alumnos, pobres en su mayoría y muchos de los cuales sin esta iniciativa, que tanto honra a su autor, tal vez no hubieran tenido ocasión de conocer este moderno e ingenioso aparato de óptica.

Los niños gozaban que era un primor con las interesantes películas, casi todas de escenas infantiles, que veían proyectadas en el blanco bastidor y aplaudían con entusiasmo y sinceridad infantiles los graciosos incidentes de las movidas escenas fotografiadas.

3.6. Teatro del Desierto

El 19 de julio de 1908 el corresponsal de *El Liberal* en Barakaldo se hacía eco del rumor que circulaba por el municipio referente a la edificación de un teatro:

Según de público se dice se ha constituido en Baracaldo una Sociedad que tiene por objeto construir en un punto céntrico un nuevo edificio cuya planta baja sería destinada a teatro y circo y el primer piso a café y Sociedad recreativa con una cuota modestísima.

Ignoro lo que habrá de cierto⁷⁷.

La iniciativa se concretó el 8 de agosto, aunque no en los términos que señalaba la noticia precedente, con la solicitud que Ramón Zugazaga y

⁷⁵ D. DIÓGENES: «Burla burlando», en *El Magisterio Vascongado*, núm. 3 (25 de diciembre de 1906), p. 1.

⁷⁶ LÓPEZ DE HARO: «Crónicas bilbaínas», en *El Magisterio Vascongado*, núm. 3 (25 de diciembre de 1906), p. 4.

⁷⁷ «Nuevo edificio», *El Liberal*, 19 de julio de 1908, p. 2.

Ángel P. de Nanclares presentaron ante el Ayuntamiento para construir un inmueble «destinado a teatro y habitaciones de alquiler»⁷⁸. El edificio, cuyo proyecto estaba firmado por el arquitecto baracaldés Ismael Gorostiza, se iba a levantar en unos terrenos que Zugazaga y Nanclares tenían en el «Desierto junto a la estación del ferrocarril».

El Ayuntamiento, tras recibir el informe que elaboró el arquitecto municipal, acordó el 28 de agosto que no existía ningún inconveniente para acceder a lo que solicitaban. No obstante, les indicaba que para «la construcción de referencia, tendrá que emitir su juicio e informe la Junta de teatros». Esta, en su reunión del 10 de diciembre, dictaminó conceder el permiso para la edificación de «un teatro en Baracaldo, con las observaciones que determine el informe de la Comisión técnica»⁷⁹. A pesar de contar con la autorización tanto del Ayuntamiento como del Gobierno civil el teatro no se llegó a edificar, desconociéndose las causas que motivaron esa decisión, ya que no se recogen en la documentación municipal.

El diseño de este teatro fue el primer encargo que recibió Ismael Gorostiza tras obtener su título de arquitecto en enero de 1908. Su trabajo «sorprende por la extraordinaria calidad del lenguaje vienés aplicado en su resolución. Lo vienés se manifestaba en los siguientes recursos: la composición, la geometrización, el trabajo de los hierros y el diseño de los interiores»⁸⁰.

⁷⁸ AMB, Caja 149, Expediente 31.

⁷⁹ «Junta de Teatros», *El Porvenir Vasco*, 10 de diciembre de 1908, p. 1.

⁸⁰ Gorka PÉREZ DE LA PEÑA OLEAGA (1998): *op. cit.*, p. 114.

Capítulo 4

Comienza la exhibición estable (1909-1915)

4.1. Marco económico y social

La transformación que se operó en el marco geográfico de la Ría del Nervión desde los inicios de la industrialización, con la introducción del modo de producción capitalista, implicó un amplio y profundo proceso de reordenación del territorio, que se tradujo en una jerarquización y especialización del mismo¹. La constitución de una gran conurbación, cuyo eje vertebrador fue la ría, dio lugar a la delimitación de tres zonas claramente diferenciadas y con funciones específicas en cuanto al papel a desempeñar en la misma. La primera, que ejerció la función de liderazgo y es abiertamente la dominante, frente a las otras dos, correspondió a Bilbao, que junto a la capitalidad política de la provincia desempeñó la doble función de ciudad financiera, comercial y residencial.

La segunda, situada en la margen derecha de la Ría, se configuró en torno a la localidad de Getxo, donde se formó un núcleo poblacional privilegiado que la burguesía bilbaína se reservó como lugar de residencia y recreo estival. La excepción correspondió al municipio de Erandio, enclavado a la altura de Barakaldo, que era una zona industrial y por tanto obrera.

En la tercera, que se ubicó en la margen izquierda de la Ría, se asentaron las principales fábricas, que forjaron el desarrollo industrial, y las viviendas que acogieron a los obreros que en ellas trabajaron. Éstas se situaron en

las proximidades de las fábricas al objeto de disuadir, retener o más corrientemente de recordar la vuelta al trabajo tras el leve reposo. La vivienda de la

¹ Jesús ARPAL y Agustín MINONDO (1977): «El Bilbao de la industrialización: una ciudad para una elite», en *Saioak*, núm. 1.

empresa no sólo atrapaba, o intentaba atrapar, al jornalero en el nuevo ámbito, sino que a través de su emplazamiento, siempre anejo a los talleres, mantenía la rigidez horaria a la entrada del trabajo con un simple toque de cuerno, sirena o campana. Indirectamente una movilización del operario por su propio pie, sin la utilización de medios de transporte, implicaba una menor presión sobre el salario. Se pretendía evitar así problemas planteados por los obreros, capaces de exigir en determinadas coyunturas aumentos de jornal amparados en una posible carestía del transporte, ajeno a la acción de las empresas².

La concentración de empresas y viviendas en un mismo espacio que carecía de las infraestructuras necesarias y unas condiciones mínimas de habitabilidad dio lugar a zonas sumamente degradadas como las que surgieron en Sestao y Barakaldo. Un testimonio elocuente de esta realidad social, correspondiente a 1912, nos lo proporciona Emilio Beni en el semanario socialista *La Lucha de Clases*:

Baracaldo y Sestao, los dos centros fulgurantes del industrialismo vizcaíno tienen una triste historia en la marcha ascendente del proletariado. Pueblos sórdidos, pueblos brumosos, el peso abrumador de las fábricas que en sus aledaños se yerguen parece como que gravita sobre las gentes que lo animan, estas gentes negras, sudorosas, hurañas que en este atardecer de verano he visto salir de los antros achicharrantes. Tal vez haya en esto algo de ficción; puede ser que estos hombres recios duros para el trabajo bruto, sean felices. Sus caras no lo dicen...

En el aire de estos pueblos hay hálitos letales que emanan de las fábricas. Y las fábricas, estas fábricas enormes de enhiestas chimeneas, de hornos que llamean noche y día a los cielos, son un algo de que hay que hablar con sumo cuidado. Parece un absurdo, pero es cierto: las fábricas discurren, piensan, se mueven realmente como lo haría un ser de carne y hueso. Las fábricas no son un conjunto de cosas, sino que son personas que tienen un poder inmenso, un ascendiente incalculable entre las pequeñas hormiguitas que trabajosamente pululan por los vastos pabellones³.

Las empresas radicadas en Barakaldo, según el Censo Industrial elaborado por el Ayuntamiento en 1908⁴, eran catorce y daban trabajo a 3.782 trabajadores, distribuidos tal y como se recoge en el Cuadro 4.1.

El número de trabajadores por empresa oscilaba entre los 5 de Serapio Goicoechea y los 2.660 de Altos Hornos de Vizcaya. Los de esta siderurgia junto con los 479 de la Luchana Mining y los 263 de la Orconera su-

² Pedro M. PÉREZ CASTROVIEJO (1997): «Vivienda obrera y primeros negocios inmobiliarios en la zona industrial de Vizcaya», en *Historia Social*, núm. 27, pp. 109-110.

³ Emilio BENI: «Sangre y oro», en *La Lucha de Clases*, núm. 1.202 (14 de enero de 1922), p. 1. En una nota a pie de página se indica que el artículo había sido escrito en 1912.

⁴ AMB, Caja B.10, Carpeta 1, Expediente 13.

Cuadro 4.1

Censo industrial de empresas en Barakaldo (1908)

Nombre	Actividad	Número de trabajadores	Jornada laboral
Altos Hornos de Vizcaya	Fabricación de hierro y acero	2.660	10,5
Aristegui Hermanos	Fábrica de tubo de gres y similares	25	10,5
Casimiro Zunzunegui	Fábrica de herramientas y ladrillo	33	10,5
Eugenio Solano Corcuera	Explotación minera	34	10,5
Federico Echevarría e hijos	Fabricación de alambre	41	10,5
Luchana Mining	Ferrocarril minero y minas	479	10,5
Luis Castillo	Fábrica de tubo de gres y similares	35	10,5
Orconera Iron Ore	Ferrocarril minero	263	10,5
Rica Hermanos	Fábrica de hilados	85	11,5
S.A. Alambres del Cadagua	Fabricación de alambre	51	10,5
Serapio Goicoechea	Fundición de hierro y metales	5	10,5
Sociedad Franco-Belga	Ferrocarril minero	48	10
Unión Eléctrica Vizcaína	Alumbrado	15	10
Vidarte y Cía	Fábrica de herramientas	8	10,5

Fuente: Archivo Municipal de Barakaldo, Caja B.10, Carpeta 1, Expediente 13. Elaboración propia.

maban 3.402 obreros, lo que representaba el 89,95% del censo laboral, mientras que las otras once se repartían los 380 restantes, lo que suponía el 10,05%.

En el capítulo de la jornada laboral señalar que ésta era de 10,5 horas en la mayoría de los casos, salvo tres excepciones: la de la Sociedad Franco Belga y la de Unión Eléctrica Vizcaína que trabajaban 10 horas y la de Rica Hermanos que lo hacían 11,5 horas. Esta empresa de hilados presentaba también la particularidad que de sus 85 trabajadores, 54 eran mujeres, único caso en el que las trabajadoras superaban a los hombres. Si a estas sumamos las 19 que lo hacían en Altos Hornos de Vizcaya, las 9 de Alambres del Cadagua, las 12 de Aristegui Hermanos, las 3 de Luis Castillo y las 2 de la Orconera, tendremos que eran 99 las mujeres trabajadoras, de las que 60 tenían menos de 23 años.

En cuanto a la población infantil trabajadora indicar que su número era de 92 jóvenes, 91 menores de 16 años y 1 menor de 14, que trabajaba en la Luchana Mining, mientras que más de la mitad (51) estaban empleados en Altos Hornos de Vizcaya.

Si comparamos este censo con el realizado en 1904⁵, en el que no se recogen ni el número de trabajadores ni el tiempo de la jornada laboral,

⁵ AMB, Caja B.10, Carpeta 1, Expediente 11.

tendremos que son tres las empresas que han desaparecido: San José (Fabricación de cementos), Sociedad Minera de Alonsotegui (Explotación de su coto) y Máximo Chávarri (Explotación minera), mientras que solo se había creado una nueva la de Eugenio Solano Corcuera.

La elección del paraje del Desierto para la instalación en 1856 de la Fábrica de Hierro y Acero de Nuestra Señora del Carmen y en 1882 de la Sociedad Altos Hornos y Fábricas de Hierro y Acero de Bilbao representó la transformación de una zona fundamentalmente agrícola en otra industrial. En torno a ésta se constituyó el primer núcleo urbano de Barakaldo, lo que provocó que los barrios agrarios de San Vicente y Retuerto fueran desplazados en la última década del siglo XIX por el barrio industrial del Desierto del lugar predominante que tradicionalmente habían desempeñado en la vida social, política y económica del municipio⁶.

El acuerdo que el Ayuntamiento adoptó en 1899 para trasladar el edificio consistorial al barrio del Desierto asumió un valor claramente simbólico del nuevo rumbo, ya definitivo, que Barakaldo había comenzado a transitar durante los años precedentes. Algo que provocó la reacción airada de algunos vecinos que editaron un hoja informativa, el 23 de marzo de 1899, en la que manifestaban su oposición a la decisión de «*arrancar de ante la iglesia parroquial* la actual casa consistorial y trasladarla al barrio del Desierto»⁷.

En su escrito abogaban, también, por la elección en cada barrio de aquellos vecinos «de recto criterio y de acrisolada honradez» que defendiesen en el Ayuntamiento «ante todo lo intereses de Baracaldo». Rechazaban, igualmente, las «odiosas imposiciones que el barrio del Desierto pretende hacer a los demás barrios de esta anteiglesia», a la vez que reclamaban la unión de los habitantes de los diferentes barrios en un mismo objetivo:

Opongámonos a esas tendencias absorbentes de aquel barrio que siendo aún de creación reciente pretende ya amontonar allí todas las facultades del pueblo.

No le basta por lo visto gastarse en aquel pequeño recinto veinticinco mil pesetas en instrucción pública, cinco mil en músicas inútiles, muchos miles en festejos estériles y cantidades fabulosas en alumbrado público y policía urbana.

⁶ Rafael RUZAFÁ (1991): «Resistencias y colaboraciones tradicionales a la industrialización: Baracaldo 1841-1882», en *Cuadernos de Sección. Historia Geografía*, San Sebastián, núm. 18; Rafael RUZAFÁ ORTEGA (1993): «Los patronos levantaron su Baracaldo: el sentido de un crecimiento urbano antes, durante y después de la restauración», en *Cuadernos de Sección. Historia Geografía*, núm. 21.

⁷ VARIOS BARACALDESES (1899): *Al vecindario de Baracaldo*. AMB, Caja 200, Legajo 1, Expediente 1.

No se ha saciado con la creación en aquel barrio de suntuosas escuelas, casa alhóndiga, depósitos de agua; con la creación de plazas, kiosko, paseos y toda clase de comodidades lujosas con los que han agobiado al pueblo condenado a deudas insolventes.

Tras señalar los gastos realizados por el Ayuntamiento en el barrio del Desierto y la «insaciable ambición» ya que «reclama mucho más», en detrimento de los barrios con mayor tradición, escribían:

Hay que hacerles comprender que los barrios del Regato, Burceña, Reuerto, Landaburu y San Vicente formaron pueblo importante mucho antes de que se establecieran aquí industrias y que no pueden tolerar que un sólo barrio a título de crecimiento eventual absorba todo mientras los demás se hallan desamparados, conviene demostrarles que en este suelo eminentemente agricultor hay también riquezas propias, agrícolas y pecuarias, que tendrán que responder tarde o temprano de los desaciertos que esa raza de Nómadas está hoy cometiendo.

La respuesta del Ayuntamiento, firmada por Casimiro Arana, Manuel Ruíz y Felipe Arnaez, no se hizo esperar, produciéndose a los tres días. El análisis de la «hoja clandestina» o «papelucho», con ambos calificativos se refieren al escrito firmado por Varios Baracaldeses, les llevó a decir que lo único de verdad que contiene el escrito es «que se ha trasladado el Consistorio desde el barrio, mejor dicho, desde el caserío donde se hallaba en San Vicente, al punto de Rágeta dentro del mismo distrito electoral de aquella barriada». Para a continuación explicar los motivos por los que habían adoptado tal decisión, que enunciaban en cuatro puntos:

1.º Residir en derredor de la nueva Casa Consistorial más de la mitad del vecindario y otra cuarta parte más próximo que de la antigua. 2.º Reunir mejores condiciones de ornato, dependencias y aptitud cual hoy se precisa en un pueblo de la importancia de Baracaldo. 3.º Residir la inmensa mayoría de los Concejales muy próximos y 4.º Hallarse la repetida casa nueva enclavada donde radican las dos terceras partes de la riqueza urbana, industria, comercio y centro de todas las vías de comunicación.

La actitud que habían tomado esos vecinos de defender la ubicación del anterior Ayuntamiento la comprendían, pero lo que no entendían era que se recurriese a falsedades para mantenerla:

No nos extraña, es más, encontramos muy natural y lógico que las personas que han nacido y viven cercanas a la ex-casa consistorial tengan afecto, cariño y hasta delirio hacia aquel punto porque el hábito, la tradición y algo de egoísmo, si cabe, por la proximidad de sus servicios, hacen pasar en buen hora esos consecuentes desahogos; pero tengan en cuenta que las circunstancias varían merced que se van sucediendo los acontecimientos y

van desarrollándose nuevas industrias y riquezas como aquí ha sucedido; pero no para defender una cosa, en su origen disculpable, no cabe acudir a la falsedad, mucho menos tratándose de los intereses municipales.

La controversia continuó con dos nuevas hojas informativas. La primera aparecía firmada por el exalcalde Tomás Begoña, al qué los representantes del Ayuntamiento aludían como instigador del primer escrito. Mientras la segunda era la réplica de Varios Baracaldeses al escrito del Ayuntamiento. Ambos textos no aportaban nada significativo en relación a la postura divergente que mantenían sus autores sobre el traslado de la casa consistorial al barrio del Desierto. Si nos hemos detenido en detalle en la primera parte de la polémica ha sido porque, expresando opiniones claramente enfrentadas, coincidían por diferentes motivos en señalar la expansión que había conocido la zona del Desierto.

Otro exponente de las resistencias que encontraba este barrio en su desarrollo lo volvemos a encontrar años más tarde, en 1902. Según relataba el corresponsal de *El Noticiero Bilbaíno*, a pesar de contar con 8.000 habitantes, no tenía «ni iglesia ni escuelas ni nada que merezca la pena». La negativa del Ayuntamiento a la aprobación de una partida de 100.000 pesetas para la construcción de una nueva iglesia en el Desierto, le suscitaba la siguiente reflexión: «¿pero por qué no acceder a lo propuesto, con justicia, por algunos concejales de esta barriada?»⁸. Para a continuación comentar:

Esto es lo que anoche se decía y con justa razón, poniendo como base el producto que esta barriada obrera rinde a las áreas del Erario Municipal con el impuesto de consumos, única tributación que existe y al que tienen que cooperar los 8.000 habitantes; mientras que los que combaten las mejoras que de derecho pertenecen a El Desierto, son los que teniendo en el hogar doméstico, carne, chacolí, casas y heredades en los barrios rurales, en nada contribuyen a llevar la pesada carga a que contribuyen los que con justicia piden desde hace algunos años la iglesia por estar tan retirada la parroquia.

La importancia que había adquirido en la vida del municipio era un claro síntoma del papel fundamental que llegó a desempeñar en los años siguientes, como se recordaba desde la revista *Atalaya* en 1957:

El centro vital de Baracaldo, a principios del actual siglo, era la Plaza de Vilallonga (...) corazón del barrio del DESIERTO, junto a la fábrica, al tren y al tranvía... En aquel tiempo, como decimos la Plaza era el eje alrededor del cual giraba toda la intensa ya y dinámica vida baracaldesa. Los días de labor todo lo absorbía, especialmente durante el día solar, la

⁸ EL CORRESPONSAL: «Carta de el Desierto (Baracaldo)», *El Noticiero Bilbaíno*, 16 de agosto de 1902, p. 3.

fábrica y el muelle... Por la noche eran muchísimos, los que acudían a las clases que, para adultos, se habían abierto en el nuevo edificio de las Casas Consistoriales, así como a las clases de Dibujo de la naciente Escuela de Artes y Oficios y Academia de Música, donde se daban lecciones de solfeo y enseñaban a tocar algunos instrumentos de la Banda. Así también, otros iban a casas particulares, donde enseñaban a tocar la guitarra y bandurria, instrumentos populares muy en boga en aquel tiempo⁹.

4.2. Afianzamiento del espectáculo cinematográfico

El cinematógrafo, tras su primera década de vida, que se caracterizó por su lento pero firme asentamiento como espectáculo popular, conoció en la década siguiente un amplio desarrollo al ir ocupando un lugar predominante en el tiempo que la gente dedicaba a su entretenimiento diario.

La exhibición ambulante que había sido el rasgo que había definido al espectáculo cinematográfico durante esa etapa fue cediendo terreno a la exhibición estable a medida que la producción de películas aumentaba en número y duración. La combinación de estos dos factores permitió que el cinematógrafo fuera convirtiéndose en una forma de espectáculo autónoma, ya que contaba con un producto (las películas), un lugar donde exhibirlas (las salas) y un público dispuesto a consumirlas.

La transformación que el espectáculo cinematográfico vivía en esos momentos tuvo igualmente su prolongación en otros aspectos de la industria cinematográfica como el de la comercialización de las películas. Si desde que surgió el cinematógrafo el procedimiento habitual había sido la venta de las películas por las casas productoras a los exhibidores, esta práctica comercial fue reemplazada por el alquiler de las películas, que introducía un nuevo sector: la distribución.

La iniciativa correspondió a la productora francesa Pathé Frères, que en julio de 1907 decidió suspender la venta directa de sus películas y organizar la distribución, mediante la modalidad de alquiler, a través de sus propias empresas filiales. Un año después, el 18 de diciembre, la Motion Pictures Patent (que agrupaba a las productoras estadounidenses Biograph, Edison, Essanay, Kalem, Lubin, Selig y Vitagraph; y a las francesas Pathé y Méliès) optó por sumarse a la medida adoptada por Pathé y extender el alquiler también a Estados Unidos¹⁰.

El negocio cinematográfico entraba, por tanto, en una nueva fase marcada por la especialización, con una división en tres segmentos claramente diferenciados: la producción, la distribución y la exhibición, que constitu-

⁹ A.A. BARACALDÉS (1957): «Baracaldo Antiguo», en *Atalaya*, Baracaldo, núm. 9, enero, p. 2.

yen, desde entonces hasta la actualidad, la forma canónica en que se ha organizado la industria cinematográfica.

El cinematógrafo, superada la breve pero intensa crisis económica de 1907-1908, buscó asegurarse la estabilidad y la rentabilidad del sector apostando por ofrecer un producto de mayor calidad que lograrse ampliar el número de espectadores, desbordando para ello los márgenes del público popular del que hasta entonces se había nutrido. «Quizás en ello radique la importancia esencial del paso, entre 1908 y 1914, de un programa de muy corto metraje, de menos de diez minutos, mezclado con canciones y proyecciones de diapositivas, a un programa articulado alrededor de una única película de una hora o más de duración»¹¹.

Si hasta 1911 la producción francesa, la más importante de la época, a la cabeza de la cual se encontraban las empresas Pathé Frères y L. Gaumont, se caracterizaba por una duración de diez a quince minutos para la películas de ficción y de cinco a siete para las cómicas, a partir de esa fecha

las películas de «largometraje» de tres o más bobinas empezaron a aparecer en los programas del cine francés. Pathé estrenó la primera de estas películas en la primavera de ese mismo año: *Le courrier de Lyon*, melodrama histórico de Capellani, en el que un respetable comerciante burgués es acusado injustamente de robo, en 1875, y muere en la guillotina; y *Vic-times d'alcool*, «drama social» contemporáneo de Bourgeois. No fue, sin embargo, hasta el otoño de ese año cuando se vio con claridad que ese tipo de largometrajes podían resultar rentables y gozar de gran aceptación. Todas las grandes empresas productoras invirtieron en el nuevo formato, estrenando películas que abarcaban prácticamente el espectro de los géneros existentes¹².

Surgió así el gran filme, la película de largometraje, que junto a la construcción de nuevas salas dedicadas exclusivamente a la exhibición de películas colocaron al cinematógrafo en el umbral de su triunfo como espectáculo independiente, con una programación y contenidos propios. Este reconocimiento social, en forma de estatus legal, había sido sancionado en Estados Unidos, mediante una enmienda a la ley del *copyright*, el 24 de agosto de 1912, que establecía «por primera vez la existencia del cine como espectáculo diferenciado»¹³.

En España se produjo también un tránsito similar hacia la exhibición estable. Los pabellones cinematográficos, que habían recorrido durante

¹⁰ Roberto PAOLELLA (1967): *op. cit.*, p. 96.

¹¹ Noël BURCH (1987): *op. cit.*, p. 267.

¹² Richard ABEL (1998): «Del esplendor a la miseria: cine francés, 1907-1918», en Jenaro TALENS y Santos ZUNZUNEGUI (coordinado): *Historia general del cine. Orígenes del cine*, Madrid, Cátedra, volumen 3, pp. 27-28.

¹³ Rick ALTMAN (1996): «Otra forma de pensar la historia (del cine): un modelo de crisis», en *Archivos de la Filmoteca*, núm. 22 (enero), p. 11.

esos años toda la geografía nacional al ritmo que marcaban las fiestas patronales de las distintas ciudades, iniciaron, sin perder del todo ese carácter itinerante, el camino hacia su radicación en zonas urbanas durante un lapso temporal más prolongado que el que hasta entonces venía determinado por el mero ciclo festivo.

El cambio también afectó a la incipiente exhibición estable que se había ido desarrollando durante la primera década del cine. En esta etapa el cinematógrafo había tenido que recurrir a los teatros, teatros-circos, habilitar espacios en edificios ya existentes o levantar pabellones cinematográficos en solares vacíos para poder desarrollar su actividad. En cambio, el nuevo período que ahora arrancaba se distinguió por la construcción de los primeros cinematógrafos, edificios de nueva planta, que apostaban, al menos inicialmente, por la exhibición de películas exclusivamente.

Un indicio más de la progresiva aceptación popular que el espectáculo cinematográfico estaba alcanzando lo tenemos en la aparición en la misma época, 1907, de las primeras revistas cinematográficas: *Cinematógrafo Ilustrado*, *Cinematógrafo* y *Artístico Cinematográfico*, editadas las tres en Madrid¹⁴. A estas le siguieron títulos como *El Saltimbanqui* (Madrid, 1908) y *La Cinematografía Española* (Barcelona, 1910). En esta última ciudad también vieron la luz *Arte y Cinematografía* (1910-1936) y *El Cine* (1912-1929), que se convirtieron en dos publicaciones emblemáticas de la prensa cinematográfica española. Sobre la primera se escribía en la revista *España*: «Con este nombre se publica en Barcelona una revista que consideramos indispensable para estar al corriente de la “actualidad cinematográfica”»¹⁵.

Los diarios también se hacían eco del cambio que se había ido operando frente al cinematógrafo y de la significación que estaba comenzando a lograr en la sociedad:

No se si el cine es moral o inmoral, cultural o anticultural, estas son cosas que le tienen sin cuidado a quien se sienta en el banquillo de la democracia. Lo que si se puede afirmar es que el cine es el monumento de nuestra época. Si allá en los dulces tiempos de las olimpiadas, los atenienses se refugiaban bajo los pórticos para murmurar del empaque de Isócrates, y co-

¹⁴ Pascual CEBOLLADA y Luis RUBIO GIL (1996): *Enciclopedia del cine español. Cronología*, Barcelona, Ediciones del Serbal, tomo 2, p. 489. Estos autores también citan la revista barcelonesa *Cinematograph* (1907), que a pesar de su título no estaba dedicada al cine como aclara su subtítulo, Revista Teatral Ilustrada, «el único número que hemos podido consultar (el 24, de 25 de octubre de 1907, segundo año de su publicación) incluye también una sección dedicada a Música y conciertos». María Cruz SEOANE y María Dolores SAIZ (1996): *Historia del periodismo 3. El siglo XX: 1898-1936*, Madrid, Alianza, p. 178.

¹⁵ FÓSFORO (1915): «Frente a la pantalla», en *España*, Madrid, núm. 48 (23 de diciembre), p. 10.

mentar los discursos de las asambleas, hoy nos cobijamos en los cines, llamados por la complejidad de sensaciones que encierra una película¹⁶.

Esta valoración positiva sobre el cinematógrafo no era compartida por muchos sectores de la sociedad española, entre los que se encontraba la iglesia católica. Esta emprendió en 1914 una campaña contra el cine, según denunciaba T. Mendive en *El Liberal*:

No sólo la Prensa es una palanca de la opinión. Allí está la cátedra del Espíritu Santo, que puede competir, en cuanto a eficacia, con la famosa palanca.

Desde el púlpito puede agitarse a la masa y pueden hacerse, y se hacen sin duda, grandes campañas.

La última es la emprendida contra el cine.

Creíamos que el cine era espectáculo inofensivo, por esto lo dejamos para las semanas de cuaresmas. Pero no es así. Los oradores sagrados describen con tonos realistas y convincentes el peligro terrible a que se exponen los que gustan de las películas, y con la ampulosidad propia en esta clase de oradores, anatemizan el cine y fulminan condenaciones contra sus admiradores¹⁷.

Un elemento más de la normalización del espectáculo cinematográfico nos lo proporciona, en estas fechas, la XIV edición del *Diccionario de la Real Academia de la Lengua*, publicada en 1914, que definía por primera vez la voz Cinematógrafo como: «Aparato óptico en el cual, haciendo pasar rápidamente muchas imágenes fotográficas que representan otros tantos momentos de una acción determinada se produce la ilusión de un cuadro cuyas figuras se mueve»¹⁸.

En una segunda acepción se le describía como: «Espectáculo público; edificio o local donde se exhiben al público películas cinematográficas». A ésta última definición se refería también el término Cine, que se incorporaba igualmente al *Diccionario* en esta edición¹⁹.

4.2.1. Regulación legislativa del cinematógrafo

El desarrollo del espectáculo cinematográfico no pasó desapercibido para el Estado que procedió a su regulación administrativa en el campo de

¹⁶ Gustavo DE MAEZTU: «Divagaciones sobre el “cine”», *El Liberal*, 13 de diciembre de 1910, p. 1.

¹⁷ T. MENDIVE: «El peligro del cine», *El Liberal*, 17 de marzo de 1914, p. 1.

¹⁸ El término «cinematógrafo» apareció por primera vez en la edición XIII, correspondiente a 1899. Remitía entonces a las palabras griegas, movimiento y grabar, dibujar y representar.

¹⁹ Información facilitada por la Real Academia Española.

los impuestos sobre los ingresos de las entradas, la seguridad de los cinematógrafos y la censura de las películas.

La Ley del Impuesto del Timbre de 1 de enero de 1906 establecía en su artículo 196 lo siguiente: «Por los billetes de espectáculos públicos en teatros y lugares cerrados se pagará, en equivalencia del timbre, el 10 por 100 de su producto íntegro comprendidas las entradas; exceptuándose las corridas de toros y de novillos por las que se pagará el 15 por 100»²⁰. Contemplaba igualmente la posibilidad de que las empresas contratasen con el Ministerio de Hacienda el pago del impuesto mediante la fórmula de tanto alzado, siempre que no fuera inferior «al 33 por 100 del importe del aforo de las localidades». Los cinematógrafos, por tanto, carecían todavía de una mención específica, aunque en el Real Decreto de 29 de abril de 1909 dedicado a desarrollar el Reglamento por el que debía regirse la La Ley del Impuesto del Timbre sí se recogía el término de espectáculos cinematográficos en su artículo 165²¹.

Hubo que esperar a la Real Orden del Ministerio de Hacienda de fecha 27 de abril de 1907 para que los cinematógrafos apareciesen reflejados por primera vez en un texto legal: «Visto el expediente instruido con el fin de asignar a los espectáculos cinematográficos que se explotan en condiciones de permanencia cuota fiscal proporcionada a la importancia y caracteres que actualmente revisten»²².

La significación económica que la Administración atribuía a lo que denominaba la «industria de cinematógrafos» cuando «se ejerza en locales permanentes» llevó a incluirlos en el epígrafe 85 de la tarifa 2 en la que se señalaba que tenían la consideración de empresas de teatro aquellas que diesen «funciones públicas de declamación, canto, de espectáculos pantomímicos, cinematográficos, coreográficos o de cualquier otra clase»²³, debiendo pagar «por cada función, sea cualquiera el número de ellas, sin deducción alguna, el 1,25 por 100 de una entrada completa».

En 1910 se volvía a grabar con un nuevo impuesto al cinematógrafo y a los demás espectáculos públicos, según se recogía en La Ley de Presupuestos Generales del Estado de 29 de diciembre, que en su disposición especial novena establecía la creación de «un impuesto de 5 por 100 sobre las entradas y localidades de todo espectáculo público, con destino a las Juntas de protección de la infancia y extinción de la mendicidad»²⁴.

El segundo campo de actividad legislativa del Gobierno fue la seguridad de los cinematógrafos. En la exposición de motivos, previa al Real Decreto del Ministerio de Gobernación de 15 de febrero de 1908, se seña-

²⁰ *Gaceta de Madrid*, 13 de enero de 1906, p. 144.

²¹ *Gaceta de Madrid*, 8 de septiembre de 1909, p. 1.186.

²² *Gaceta de Madrid*, 10 de mayo de 1907, p. 551.

²³ *Ibídem*, p. 552.

²⁴ *Gaceta de Madrid*, 30 de diciembre de 1910, p. 755.

laba: «La frecuencia con que se producen incendios en los pabellones destinados a exhibiciones cinematográficas exige la adopción de medidas eficaces para evitarlos»²⁵. Se mencionaba, también, que en su redacción se habían tenido en cuenta «las especiales condiciones de esos espectáculos, su rápida difusión en todo el Reino y las notorias deficiencias de algunos locales».

Cuatro años después se establecía la censura mediante una Real Orden, fechada el 27 de noviembre de 1912. En ella se constataba el extraordinario desarrollo que había adquirido el cinematógrafo en todo el mundo, lo que

había dado lugar a que los hombres de ciencia, educadores e higienistas, comprueben el notable influjo que dichos cuadros suelen ejercer en el público, y especialmente en la juventud sugestionable y predispuesta a imitar los actos delictuosos e inmorales que la codicia de ciertos fabricantes reproduce por medio de la fotografía, contribuyendo inconscientemente sin duda a originar graves daños de índole privada y social²⁶.

Igualmente se apreciaba como había evolucionado el contenido y la temática de las películas. Este cambio no había representado nada positivo para el espectáculo cinematográfico, que debería haber seguido siendo como lo fue

en sus comienzos, un elemento de cultura y honesto recreo donde se presenten los cuadros reales de la naturaleza, las maravillas geográficas, las grandes empresas científicas o industriales, la vida normal y sana, los centros benéficos y educativos y cuantas escenas de carácter histórico y moralizador puedan estimular a la práctica del bien, ensalzando el amor a la Patria y a la familia, el heroísmo y el sacrificio por la humanidad, en vez de dar apariencias de realidad a visiones fantásticas, trágicas, terroríficas y perturbadoras²⁷.

Para garantizar que en un futuro el cinematógrafo no contribuyera a fomentar conductas inmorales establecía en su artículo primero que debían ser «presentadas con la antelación conveniente en las oficinas de los Gobiernos Civiles y en las Secretarías de los Ayuntamientos, los títulos y asuntos de las películas que ofrezca al público cualquier empresa teatral por si en ellas hubiese alguna de perniciosa tendencia»; se prohibía además la exhibición privada de películas pornográficas.

En su artículo segundo se imponían multas de 50 a 250 pesetas para los infractores, mientras que en el tercero se recogía la prohibición de

²⁵ *Gaceta de Madrid*, 17 de febrero de 1908, p. 679.

²⁶ *Gaceta de Madrid*, 28 de noviembre de 1912, p. 551.

²⁷ *Ibidem*, p. 552.

asistir a las sesiones nocturnas a los menores de diez años que no asistieran acompañados de sus padres o tutores.

El texto legal más importante de esta época fue la Real Orden de 19 de octubre de 1913, que contenía el nuevo Reglamento de Policía de Espectáculos, de construcción, reforma y condiciones de los locales destinados a los mismos. Dividido en tres partes: 1) Policía de espectáculos, 2) Junta Consultiva e Inspector de Teatros y 3) De la construcción, reforma, clasificación y condiciones de los teatros y demás locales de espectáculos; este amplio corpus legal, que comprendía 172 artículos y 4 disposiciones comunes, sustituía tanto al anterior reglamento de Policía de Espectáculos de 1886 como a las diferentes resoluciones dictadas en materia de construcción y apertura de espectáculos públicos²⁸.

El objetivo de esta normativa era tratar de adecuar la legislación sobre espectáculos a la realidad social, que se había visto sustancialmente modificada desde la aparición del cinematógrafo en dos cuestiones fundamentales: seguridad de los locales y contenido de las películas. Aunque fue en el primer aspecto donde se incidió de manera más amplia y detallada, mientras que en el segundo se limitaba a recoger lo que se había establecido en la Real Orden de 1912.

4.2.2. *Primeros cinematógrafos en Vizcaya*

Al igual que había empezado a ocurrir en el Estado español el espectáculo cinematográfico en Vizcaya también estaba ya dando sus primeros pasos hacia la exhibición estable. El punto de inflexión que marcaba esa nueva etapa del cinematógrafo lo encontramos el 14 de septiembre de 1905, momento en el que el Salón Olimpia de Bilbao abrió sus puertas al público, aunque su inauguración oficial había tenido lugar dos días antes:

Anoche y atentamente invitados por sus propietarios señores A. de Diego y Compañía tuvimos el gusto de ver funcionar el Cinematógrafo que dichos señores han instalado en artístico pabellón construido al efecto en la Gran Vía, en las proximidades del Palacio Provincial.

Llamó desde luego nuestra atención la fachada del pabellón, por el buen gusto que ha presidido en sus adornos estilo modernista y la artística combinación de las lamparas eléctricas que la iluminaban. (...)

El aparato Pathé Frères de París, adquirido por los propietarios del Olimpia, es de lo más acabado en su género y lanza imágenes sobre el lienzo como no hemos visto en ningún cinematógrafo.

Las intermitentes oscilaciones y movimientos en las películas, que son causa de que el espectador padezca durante la exhibición de aquellas, aquí

²⁸ *Gaceta de Madrid*, 31 de octubre de 1913, pp. 347-355.

no se notan, siendo buena prueba de ello el que los invitados presenciaron la exhibición de diez películas sin que siquiera sintieran molestada la retina²⁹.

Esta iniciativa empresarial pionera no sólo en el País Vasco sino en España es particularmente significativa, ya que estamos ante un edificio de nueva planta, construido con la función específica de ser un cinematógrafo, dedicado exclusivamente a la proyección de películas. Las dimensiones del salón eran 25 metros de largo por 13 de ancho y 5,30 de alto, y su aforo de 840 localidades, 180 de preferencia y 660 de general.

La singularidad del proyecto adquiere todo su sentido si tenemos en cuenta que los cinematógrafos que se abrieron en Bilbao durante los años siguientes: Miñaur (1906), La Casilla (1907), Las Cortes (1907) y Moderno (1908), se ubicaron en lugares que se acondicionaron para desempeñar esa función. Todos ellos acabaron desapareciendo, tras una vida corta y haber intentado tener una continuidad en su actividad, algo que sólo logró el Salón Olimpia, no sin dificultades. A ellas aludía Juan Álvarez, gerente desde 1914 de este cinematógrafo, en una entrevista concedida a *El Pueblo Vasco* en 1932:

El Olimpia lo hizo el señor Diego, quien no tuvo, al parecer mucha suerte con la empresa. La producción cinegráfica era todavía embrionaria. Muy pocas películas y eran brevísimas. Apenas si duraba cada sección una media hora, y el programa se componía de ocho y diez piezas que se proyectaban en un pequeño lienzo durante dos o tres minutos cada una. Las películas no se alquilaban, había que comprarlas.

Así, con una vida lánguida o más bien penosa, pues la empresa perdía con el negocio, surgió un grupo de bilbaínos —veinte señores, todos ellos conocidísimos— que decidieron «como por pasatiempo y broma» constituir un capital social de cuarenta mil pesetas y formar «empresa». Era esto en 1909.

Por entonces el Olimpia, que ha sufrido no pocas variaciones se convirtió en «teatro» levantándose para ello un pabellón —que hoy es la «general»—, donde debutó una Compañía de comedias. El público se mostró huidizo y, sea por lo que fuere el mayor de los desastres coronó aquella campaña.

Hubo que desistir del género teatral y volver al espectáculo de cine³⁰.

No obstante la permanencia de la exhibición cinematográfica en la capital bilbaína no se quebró en ningún momento, porque a labor del Olimpia se sumaron nuevos nombres: el Pabellón Vega y el Salón Vizcaya, ambos de 1910, que combinaron las películas con las variedades. Poco

²⁹ «Un cinematógrafo», *El Nervión*, 13 de septiembre de 1905, p. 1. Véase también P.P.: «Salón Olimpia», *El Noticiero Bilbaíno*, 13 de septiembre de 1905, p. 1; y «El Pabellón Olimpia», *El Liberal*, 13 de septiembre de 1905, p. 2.

³⁰ «Hablando con don Juan Álvarez», *El Pueblo Vasco*, Bilbao, 11 de enero de 1931, p. 5.

tiempo más tarde surgieron el Gran Cinematógrafo Deusto y el Teatro Trueba, que se inauguraron en el mismo año: 1913.

A todos ellos hay que añadir las sesiones cinematográficas que de manera más puntual tuvieron lugar durante este período en el Teatro Arriaga, el Teatro Campos Elíseos y el Teatro-Circo del Ensanche. Precisamente fueron estos tres teatros, antes de que comenzaran a proyectar también películas, los que cuando en mayo de 1907 percibieron la competencia que les hacía el nuevo espectáculo decidieron dirigir un escrito a la Junta Consultiva de Teatros. En él solicitaban que se procediese a «reglamentar los salones donde se dan secciones de cinematógrafo, obligándoles a que según previene la ley, reúnan las mismas condiciones de higiene y seguridad como se exige a los teatros»³¹.

Del ascenso del cinematógrafo en Bilbao durante esta época da fe el hecho de que en 1910 ya se habían establecido en la capital vizcaína las productoras y distribuidoras francesas L. Gaumont y Pathé Frères. La representación de la primera, que era para toda la zona norte de España, la asumió la empresa del Salón Olimpia. Además de comercializar las películas mediante la modalidad de alquiler, se dedicaban también a la venta de «aparatos y accesorios para cinematógrafo»³² de la misma compañía. El delegado de la segunda era Julián López Oliva, que cubría también la misma zona y se dedicaba a la misma actividad. En 1912 abrieron sus puertas dos distribuidoras más: Diorama y Nordisk³³.

La irrupción de la exhibición estable en el resto de la provincia se demoró todavía unos años más, aunque ésta fue menor en relación con la llegada del cinematógrafo. Como ya hemos indicado antes, las primeras proyecciones cinematográficas tuvieron lugar siete años después de que ocurriese en la capital vizcaína; en cambio el primer cine estable, situado en el Salón-Teatro de la Sociedad Bermeana, se inauguró cuatro meses más tarde, en enero de 1906: «En el salón-teatro de la Sociedad Bermeana ha principiado a funcionar con extraordinario éxito el cinematógrafo adquirido por dicho Centro. A la bondad del aparato, la variación y gusto de las películas y la limpieza y claridad de las mismas une lo módico de los precios»³⁴.

A finales de ese año el corresponsal de *El Liberal* volvió a ocuparse de este cinematógrafo para indicar los buenos momentos de esparcimiento que proporcionaba a los vecinos, gracias a las «nuevas y bonitas pelícu-

³¹ CHIMBO: «Notas bilbaínas», *El Noticiero Bilbaíno*, 11 de mayo de 1907, p. 1.

³² Véase el anuncio publicado en *El Liberal*, 3 de mayo de 1910, p. 3. Un anuncio previo, cuando todavía sólo estaba radicada en Barcelona, se publicó también en *El Liberal*, 19 de julio de 1908, p. 4.

³³ Véase *El Nervión*, 10 de agosto de 1912, p. 2, y *El Pueblo Vasco*, 15 de agosto de 1912, p. 3.

³⁴ «Cinematógrafo», *El Liberal*, 5 de enero de 1906, p. 2.

las» y a la calidad de su proyección. Igualmente daba cuenta de los recelos que había provocado entre la Iglesia que de manera encubierta había comenzado a censurar esas sesiones: «Me dicen que se hace campaña en el confesionario contra tan pueril distracción; por un exceso, sin duda, de meticulosidad será, pues yo creo que hay algo más censurable y merecedor de confidencial prohibición»³⁵.

A continuación se fueron abriendo cinematógrafos en Portugalete (1907)³⁶ Barakaldo (1909), Sestao, Erandio y Algorta (1910) y Santurce (1912)³⁷, localidades, todas ellas, situadas en las dos orillas de la Ría del Nervión, que era la zona más poblada de Vizcaya. Posteriormente, pero ya a un ritmo menor, surgirán otros cines en distintos municipios de la provincia como Gernika, Lekeitio, Durango (1916), Balmaseda (1921), Gallarta, Arrigorriaga (1922) y Abanto y Ciervana (1923)³⁸.

4.3. El Cine de la Plaza, el primer cinematógrafo estable

La transición de la exhibición ambulante a la exhibición estable en Barakaldo tuvo lugar en 1909. Si ese año comenzó con las sesiones cinematográficas que Mauro Azcona ofreció durante el mes de enero, en el salón de actos del Círculo Republicano, terminó con las que se iniciaron en noviembre en el Cine de la Plaza. La diferencia sustancial entre ambas sesiones estribó en que mientras las primeras clausuraban una etapa del espectáculo cinematográfico, caracterizado por la itinerancia y lo esporádico de las proyecciones cinematográficas, las segundas abrían un nuevo ciclo: el de los primeros cinematógrafos permanentes.

El sábado 20 de noviembre de 1909 la sociedad José Soler y Compañía remitía un escrito dirigido al Alcalde en el que solicitaba el permiso de apertura de un «Cinematógrafo situado e instalado en la casa de la Plaza, propiedad del mismo Ayuntamiento»³⁹; cuyo emplazamiento se encontraba en la Plaza de Vilallonga en el barrio del Desierto, la zona industrial por excelencia de Barakaldo, y en torno a la cual giraba en ese momento la vida social y económica del municipio.

Al día siguiente del envío de esta petición abrió sus puertas el Cine de la Plaza, el primer cinematógrafo estable de Barakaldo, ubicado en el Café Restaurante de la Plaza, donde en 1908 había estado el Cinemató-

³⁵ «Bermeo», *El Liberal*, 16 de diciembre de 1906, p. 2.

³⁶ Txomin ANSOLA (1997a): *op. cit.*, p. 33.

³⁷ Archivo Foral de Bizkaia. Sección Administrativo. Fondo Impuestos Especiales Espectáculos, 17A3 a 17A5, Cajas 569 y 572.

³⁸ Archivo Foral de Bizkaia. Sección Administrativo. Fondo Impuestos Especiales Espectáculos, 17A3 a 17A5, Cajas 574, 576, 581, 583 y 584.

³⁹ AMB, Caja B.6.2.1, Expediente 21.

Cine de la Plaza

¡Gran Suceso Mundial!

Para hoy miércoles 18 de Septiembre de 1912

¡HOY BARACALDESES HOY!

Sea dicha la verdad, llana y lisamente; teneis ocasión de admirar la última palabra de la cinematografía moderna, el drama más doloroso que se conoce desde que el cinematógrafo existe, **obra social de 1.100 metros**, pero no vamos a juzgarla por el metraje, no; si es digna de elogio, es por su importancia extraordinaria, es por su delicado trabajo, por su elevado tema y por su difícil interpretación. Esta es la obra que hoy les ofrecemos, la más interesante, la más sentimental y la de más mérito; ninguno debe quedarse sin verla, sobre todo las desheredadas clases sociales. Su título es

¡El país de las tinieblas!

Muy gustosos escribiríamos el argumento, pero... nos es del todo imposible el describir las páginas tristes y dolorosas que componen este cuadro altamente dramático, solo podemos decir que está basado en la realidad de la vida, y que nos demuestra los innumerables peligros á que están dispuestos esos seres desgraciados (nuestros hermanos), que trabajando en las minas de carbón de Inglaterra, á centenares de metros de profundidad, hay una terrible explosión, dejándoles aplastados... como recompensa. Luego vemos como sus compañeros (el relevo) extraen los cadáveres de aquellas profundas galerías... también vemos reflejados en el lienzo, aquellas tristes imágenes, las familias de las víctimas, que con sentimiento profundo se abrazan á los cadáveres de aquellos seres queridos, cuya pérdida dió motivo para que luego se vieran reducidas en la más espantosa miseria... Este es el tema de este precioso adelanto cinematográfico que una vez más ofrecemos á nuestro numeroso público. Para creer hay que ver.

SUPLEMENTO DE PROGRAMA

Tres graciosas películas cómicas tituladas:

La casa misteriosa. El vals derribado. Un escape de gas.

último exitazo de *Max-Linder* que anunciábamos para este domingo pasado, y ha venido con retraso.

De SIETE y MEDIA en adelante

NOTA.—El próximo sábado daremos á conocer una escena de delicado trabajo.

Programa del Cine de la Plaza (primer cinematógrafo estable)

grafo Verinés. A las sesiones que tuvieron lugar el domingo 21 asistieron 400 personas, que pagaron 20 céntimos, precio de la entrada de general⁴⁰.

La excelente acogida que tuvo la iniciativa por parte de los vecinos llevó a la empresa a publicar, el 4 de diciembre, un anuncio, en *El Eco de Baracaldo*, en el que informaba de las mejoras que había introducido en el local: «La empresa agradecida del público que la favorece en todas las sesiones, ha hecho reformas en el local engrandeciéndolo y distribuyendo parte para preferencia a fin de proporcionar mejores comodidades y buen esparcimiento»⁴¹. La adopción de esta medida suponía la diferenciación del espacio del cinematógrafo en dos zonas y consecuentemente dos precios: la general, que seguía costando 20 céntimos y la preferencia que pasaba a valer 30 céntimos.

El reconocimiento oficial del local donde estaba emplazado el Cine de la Plaza, efectuado tres años más tarde, el 5 de junio de 1912, con el fin de determinar si cumplía las medidas de seguridad que debían observar los cinematógrafos, nos ha permitido obtener la siguiente descripción efectuada por el arquitecto municipal:

El titulado «Cine de la Plaza» se halla establecido en un gran salón de la casa perteneciente al Municipio sobre la plaza del mercado público, en el primer piso, parte delantera, y al cual se da acceso por una amplia escalera, siendo todo este edificio de fábrica de ladrillo y su estructura general de armazón, de columnas de hierro así como sus frontales y (...???) entre la que se colocó el entrevigado de bovedillas. Tiene el salón tres grandes puertas de salida a la escalera central antes citada, y otras dos puertas en las fachadas laterales con salida también por sus respectivas amplias escaleras, abriéndose todas estas puertas hacia afuera⁴².

A continuación relataba donde se encontraba situada la cabina y cómo era ésta:

El camarín de este cinematógrafo se halla en la parte alta zaguera del solar entre dos tabiques de fábrica de albañilería con chimenea de tiro y la puerta enchapada de hierro, su caja forrada interiormente de zinc, con depósito de agua en su fondo y los hilos conductores del fluido eléctrico, a los que les falta el cajetín que ordeno se coloque inmediatamente. Existe también la boca de regadera en la parte del techo encima del aparato donde se desarrolla la película e igualmente se halla colocada la manga para el servicio de incendios.

⁴⁰ Archivo Foral de Bizkaia. Sección Administrativo. Fondo Impuestos Especiales Espec-táculos, 17A3 a 17A5, Caja 569.

⁴¹ *El Eco de Baracaldo*, Baracaldo, núm. 30 (4 de diciembre de 1909), p. 3.

⁴² AMB, Caja B.6.2.1, Expediente 24.

Seis meses más tarde de esta revisión, en la crónica que dedicaba a dar cuenta del funeral celebrado por las víctimas de la catástrofe del Teatro-Circo del Ensanche de Bilbao, ocurrida el 24 de noviembre, en la que murieron 34 niños, 7 niñas y 3 adultos durante una sesión cinematográfica⁴³, el corresponsal en Barakaldo de *El Liberal*, se preguntaba sobre las condiciones de seguridad que ofrecía el Cine de la Plaza, aunque no lo mencionaba de forma explícita:

Ya que tengo la pluma en la mano, y sin que me anime el menor deseo de perjudicar a nadie, y recordando la catástrofe del último domingo, se me ocurre preguntar a quien corresponda: ¿Que sería de los que asisten a algún cine de esta localidad si ocurriese algún incidente inesperado como en Bilbao? Téngase en cuenta que aquí también existen escaleras y pasillos y una sola entrada y salida y un salón que en cierta ocasión fue denunciado por un señor concejal, quien manifestó algo acerca de las condiciones de resistencia en que se encontraba⁴⁴.

La respuesta, a estas insinuaciones del corresponsal del diario bilbaíno, llegó por parte de Andrés Perea Begoña, arrendatario del local donde se encontraba el cinematógrafo, en forma de carta dirigida al Alcalde. En ella señalaba que la noticia venía a perjudicar tanto sus intereses como los del municipio, pues se hablaba de «las malas condiciones de seguridad y resistencia del edificio, dejando entrever que pudiera ocurrir una lamentable catástrofe, y como dicha noticia pudiera alejar al público del espectáculo que en dicho local se da sin que hasta la fecha haya habido queja alguna por parte del público»⁴⁵.

Como en su opinión lo manifestado en la crónica era falso, Perea requería que el Alcalde exigiese una rectificación de *El Liberal*, «por así convenir a los intereses del Ayuntamiento y a los míos». De lo contrario amenazaba con rescindir el contrato y exigir una indemnización por «no haberseme manifestado las deficiencias que pudiera tener ese local».

El alcalde, Pablo de Arregui, en respuesta al escrito de Perea, reconocía que la forma en que estaba redactada la noticia podía perjudicar tanto a los intereses del arrendatario como a los del municipio, aunque la «Alcaldía como genuina representante de los intereses comunales sólo está llamada a defender estos últimos, pero no así los particulares del Sr. Perea». Por ello, si se considerase necesario defender el patrimonio municipal se procedería a rectificar la información, pero únicamente en lo que «respecta a la resistencia del piso».

⁴³ «La catástrofe de ayer. Bilbao de luto», *El Noticiero Bilbaíno*, 25 de noviembre de 1912, p. 1.

⁴⁴ España: «Funeral por las víctimas de la catástrofe del cine del Circo del Ensanche», *El Liberal*, 2 de diciembre de 1912, p. 3.

⁴⁵ AMB, Caja 154, Expediente 6.

La tragedia del Teatro-Circo del Ensanche determinó que el Gobernador Civil ordenase que fueran cerrados provisionalmente los cinematógrafos de la Plaza Vilallonga de Barakaldo. La clausura, según informaba *El Nervión*, se mantendría «hasta tanto que, previo reconocimiento de la Junta provincial de espectáculos, informe ésta si procede o no autorizar la continuación del funcionamiento de dichos cinematógrafos»⁴⁶.

El informe inicial de la Junta, en el caso del Cine de la Plaza, fue contrario a su apertura. Dos meses después, en febrero de 1913, el Gobernador Civil reiteraba que no procedía conceder la autorización para la reapertura que se solicitaba⁴⁷. En agosto Andrés Perea, remitía una instancia a la Junta Provincial de Espectáculos, en la que pedía de nuevo autorización para abrir su cinematógrafo⁴⁸. Tras su examen por la Comisión técnica, se concedió en septiembre el permiso que se solicitaba, pero se prohibía que funcionase durante el período de clases de la Escuela de Artes y Oficios, que se hallaba instalada en la planta superior⁴⁹.

La interrupción de su actividad en 1912, durante nueve meses, quebró la línea ascendente de aceptación que había gozado entre los baracaldeses desde su inauguración, tal y como se refleja en el Cuadro 4.2. Dejando al margen 1909, ya que sólo se proyectaron películas durante noviembre y diciembre, tenemos que el incremento de espectadores en 1911 fue de 13.387 (82,72%) y el de la recaudación de 806,15 pesetas (25,41%), en re-

Cuadro 4.2

Cine de la Plaza Espectadores, Recaudación, Tiempo abierto (1909-1914)

Año	Espectadores año	Recaudación año	Espectadores día	Recaudación día	Meses abierto	Días abierto
1909	3.210	702,00	535	117,00	2	6
1910	16.182	3.226,60	385	76,82	8	42
1911	29.569	4.027,75	643	87,55	12	46
1912	41.651	6.865,25	718	118,36	12	58
1913	8.190	1.385,20	372	62,96	4	22
1914	12.666	2.236,10	422	74,53	6	30

Fuente: Archivo Foral de Bizkaia. Sección Administrativo. Fondo Impuestos Especiales Espectáculos, 17A3, 17A5, Cajas 569, 570, 572-574. Elaboración propia.

⁴⁶ «Después de la catástrofe. Los cines», *El Nervión*, 4 de diciembre de 1912, p. 1.

⁴⁷ «Junta Provincial de Espectáculos», *El Noticiero Bilbaíno*, 14 de febrero de 1913, p. 3.

⁴⁸ «Junta Provincial de Espectáculos», *El Porvenir Vasco*, 18 de agosto de 1913, p. 1.

⁴⁹ «Junta Provincial de Espectáculos», *El Porvenir Vasco*, 6 de septiembre de 1913, p. 2.

lación a 1910, aunque es preciso indicar que el tiempo que permaneció abierto (enero-mayo y octubre-diciembre) fue algo menor.

En 1912 continuó esta tendencia aumentado el número de espectadores en 12.082 (40,86%) y el importe de la recaudación en 2.837,50 pesetas (70,44%). Si comparamos estas cifras entre sí tendremos que el incremento en la cantidad de espectadores fue mayor en 1911 aunque por contra el aumento de la recaudación fue superior en 1912. Esto sucedió así porque el precio de las entradas se incrementó durante este último año.

En cuanto a 1913 y 1914 señalar que funcionó durante cuatro meses (septiembre-diciembre) en el primer año y seis meses (enero-junio) en el segundo, lo que se tradujo en unos ingresos y espectadores muy bajos en relación a los obtenidos en 1912, que fue el año que mejores resultados obtuvo en todos los sentidos, pues los 718 espectadores y las 118,36 pesetas de recaudación por día abierto no se superaron en ningún otro.

En el capítulo de los precios hay que indicar que oscilaron entre los 10 céntimos de la general y los 50 céntimos de la preferencia. El coste inicial de la entrada se situó en 20 céntimos para general y 30 céntimos para preferencia. Y así se mantuvo hasta el 13 de noviembre de 1910, cuando tras la apertura del Gran Cinematógrafo Bilbao bajaron a 15 y 25 céntimos respectivamente. El 30 de abril de 1911, volvieron a descender, situándose en 10 y 20 céntimos, los precios más bajos de los seis años en que estuvo abierto. En octubre de este último año el coste de las entradas se estableció nuevamente en 15 y 25 céntimos.

Los precios en 1912 oscilaron entre los 10 y 25 céntimos de la general y los 25 y 50 de la preferencia, aunque este último importe únicamente se cobró en una ocasión. La reapertura, tras la clausura, el 13 de septiembre 1913, trajo consigo una estabilización en el coste de las entradas, que pasaron a valer 20 céntimos en general, 30 en preferencia y 10 las sesiones infantiles, que constituyeron la novedad de esta etapa. Estos precios se mantuvieron inmutables hasta el 21 de junio de 1914, fecha en la que el Cine de la Plaza cerró su puertas, esta vez definitivamente.

A diferencia de lo que ha ocurrido con el número de espectadores, las recaudaciones y los precios, apartados donde se ha podido establecer su evolución, no ha sucedido lo mismo con las películas que se proyectaron. Tan solo hemos logrado documentar un período muy breve, el comprendido entre el 4 de mayo y el 30 de noviembre de 1912, y no de forma completa⁵⁰.

De la información reunida se deduce que la programación del Cine de la Plaza fue estrictamente cinematográfica, un planteamiento, que como tendremos ocasión de comprobar más adelante, no compartieron el resto

⁵⁰ AMB, Caja 218, Expediente 23.

de los pioneros de la exhibición estable, que optaron por alternar las variedades y el cine.

La procedencia de las películas durante estos meses fue Francia, excepto dos películas estadounidenses, aunque solo consta el título de una de ellas: *La telegrafista*, y dos españolas, sendos reportajes de ambiente taurino: *La corrida de toros por Bomba y Gallito en Alicante, con asistencia de sus RR.MM.* y *Corrida de toros por los fenómenos del toreo, Limeño y Gallito III*. El grueso de los títulos franceses, salvo *La mancha del pasado*, que formaba parte de la serie *La vida tal como es*, producida por L. Gaumont, correspondieron a Pathé Frères, que a tenor de lo recogido en el programa de mano del 17 de agosto constituía un reclamo eficaz de cara a los espectadores: «Todo el programa es de la acreditada casa *Pathé Frères* (con esto va dicho todo)».

La marca francesa era la referencia informativa principal que figuraba en los prospectos; junto a ella, y no siempre, aparecía el nombre de algunos de los intérpretes que intervenían en sus películas. Entre éstos destacaba el de Max Linder, aunque no faltaban menciones a personajes conocidos del público como Toribio (André Deed), Salustiano (Charles Prince) y Nik Winter (León Durac), todos ellos eran actores cómicos que gozaban de una gran popularidad.

La programación se estructuró en torno a tres posibilidades, dependiendo del metraje de las películas que se programaban en cada sección. La primera consistía en la proyección de un largometraje, como ocurrió con *El hijo pródigo* y *Los misterios de París*, que tenían una duración de 89 y 118 minutos respectivamente. La segunda contemplaba la exhibición de películas como *El calvario de una madre* o *¡Criminal por amor!*, de 59 y 65 minutos cada una, completándose la sesión con tres cintas cómicas. La tercera estaba formada por seis cortometrajes, como los que se vieron el 28 de septiembre, cuyos títulos fueron: *Suceso de autor* (Nik Winter), *El cochero se venga*, *¡El inventor!*, *Idilio en la granja* (Max Linder), *Hoy es mi cumpleaños* (Toribio) y *¡Los rivales!*

Las sesiones, que comenzaban habitualmente a las 7,30 de la tarde excepto los días 23 y 30 de noviembre que lo hicieron a las 7,15, tenían lugar los sábados y domingos, con una única excepción la del miércoles 18 de septiembre. El público que asistía a éstas debía de participar activamente, manifestando su aprobación o reprobación sobre lo que veía en la pantalla de una forma que no gustaba a la empresa, pues ésta se vio obligada a incluir una nota en el programa de mano del sábado 30 de noviembre de 1912, en el que indicaba cual debía ser el comportamiento de la gente durante la proyección de las películas: «Se suplica al público tenga la bondad de tener silencio durante las funciones, de no ser así, será expulsado del salón sin tener derecho a reclamación alguna».

Por último, recoger la información publicada por *El Pueblo Vasco* sobre la tergiversación que de la historia de la película *El cobarde*, que se

proyectó el 27 de octubre de 1912, hizo el explicador⁵¹ de este cinematógrafo. Este es el relato que publicó el rotativo bilbaíno:

El domingo último tuve ocasión de asistir a una de las sesiones del Cine de la Plaza, que tan favorecido se encuentra por el público baracaldés.

Era la sesión de las ocho de la noche. El amplio salón se hallaba materialmente invadido de un selecto público, que supo aplaudir, cual se merecían, las bellísimas, interesantes e instructivas películas que el inteligente empresario, señor Begoña, hizo desfilar por el lienzo.

Pero lo que nos llamó la atención fue la explicación tendenciosa que se dio de la bellísima película *El cobarde*. En ella el señor explicador, sentó principios, y vertió doctrinas, impropios de un espectáculo público, en el cual los espectadores se hallan formados por gentes de diversos ideales, que pueden y deben sentirse molestados, al tratar el encargado de la explicación de las películas de implantar cátedra de determinadas ideas.

¡A eso no hay derecho, señor explicador!⁵².

Es una lastima que el redactor de la noticia no fuera más explícito en su denuncia, para poder calibrar en sus justos términos cual fue la lectura que hizo el explicador de las imágenes y el sentido político exacto de la manipulación que efectuó sobre la película. De todas formas queda el testimonio de la utilización del cinematógrafo como vehículo de propaganda política, aunque tampoco nos aclara si este hecho se había producido en alguna ocasión anterior o si respondió a un hecho aislado motivado por alguna circunstancia concreta.

4.4. Gran Cinematógrafo Bilbao, un barracón de madera

La oferta cinematográfica baracaldesa experimentó en 1910 un nuevo impulso con la construcción del Gran Cinematógrafo Bilbao. El 28 de septiembre de ese año Pablo Vega Heredia, vecino de Bilbao, remitía una instancia al Ayuntamiento en la que solicitaba permiso para instalar y en su día abrir un pabellón de madera, con carácter provisional, destinado a

⁵¹ En esas fechas el Salón Olimpia de Bilbao en un folleto titulado *El explicador del Olimpia* anunciaba la supresión de la figura del explicador: «Dispuestos a todos los sacrificios y para corresponder de un modo cumplido y total al favor del público el Salón Olimpia ha tenido otro rasgo que hace honor a sus iniciativas. El de tomar bajo su patrocinio la publicación de esta revista, que será diaria y en la que el espectador podrá encontrar un eficaz colaborador para mejor interpretar cuanto antes sus ojos vaya aconteciendo y desarrollándose; supliendo de esta suerte la ausencia del explicador, cuyo monólogo no es indispensable ni grato a muchas gentes, capacitadas para discernir por sí propias la significación de la película, o bastarles para ello un anticipo por la palabra escrita, más certera, por otra parte, como fruto de más madura reflexión». «El Salón Olimpia», *El Pueblo Vasco*, 12 de octubre de 1912, p. 2

⁵² «Los cines. A eso no hay derecho», *El Pueblo Vasco*, 31 de octubre de 1912, Bilbao, p. 4.

GRAN CINEMATÓGRAFO BILBAO

Pabellón Vega SUCURSAL Salón de
calle de de Las Cortes
Baileán BARACALDO 21, Cortes, 21

Hoy 12 de Noviembre de 1910

A LAS 7 DE LA NOCHE

Apertura-Acontecimiento-Inauguración

La empresa de este espectáculo, moral, culto é instructiva bien conocida en Bilbao, por ser sus cinematógrafos los más perfectos y acabados de todos los establecidos en el Norte de España, abre hoy, al pueblo de Baracaldo, un espectáculo que ha de superar á todos los que han funcionado hasta la fecha, no solo por sus condiciones de comodidad y perfeccionamiento, sino también, por sus novepades y economías.

HECHOS Y NO PALABRAS

Todo el que visite nuestro Pabellón se convencerá de cuanto decimos y será el mejor propagandista para que todo Baracaldo nos visite.

HASTA NO VERLO NO GREERLO

Además de un selecto programa cinematográfico, se darán á conocer excelentes y variados números de variedad, haciendo hoy su debut la notableísima y sin igual bailarina

Carmelita Ferrer

Éxito colosal



Sin igual bailarina

Carmelita Ferrer

La más simpática, graciosa y elegante de todas las conocidas.

Orden del espectáculo

- 1.º Sinfonía al piano
- 2.º Cinematógrafo
- 3.º Cinematógrafo
- 4.º Cinematógrafo
- 5.º CARMELITA FERRER
- 6.º Cinematógrafo

PRECIOS . . .	Entrada general	0,15 céntimos
	Entrada de preferencia	0,30 id.

A LAS 7 EN PUNTO

NOTA.—La empresa podrá alterar el programa si así lo creyese conveniente.

Baracaldo.-Imp. de B. Guzmán

Programa de la apertura del Gran Cinematógrafo Bilbao

«Cinematógrafo y variettes», en el que pensaba ofrecer «un espectáculo culto, moral e instructivo»⁵³. El lugar elegido para su ubicación, al igual que había ocurrido con el Cine de la Plaza, fue el barrio del Desierto, en concreto «un terreno particular situado entre la estación del ferrocarril de Portugalete y la fotografía existente detrás de la Plaza de Vilallonga».

Las dimensiones del pabellón, según señalaba Vega Heredia en su escrito, eran aproximadamente de «treinta metros de largo por ocho de ancho, teniendo los costados forrados de madera machiembrada y la cubierta de lona, con cuatro puertas de salida a los costados, independientes de las entradas, para su seguridad y fácil salida del público». En cuanto a la cabina de proyección, la parte de los cinematógrafos que más riesgos entrañaba, indicaba que «iría forrada de hierro para evitar todo peligro de incendio».

Cuatro días más tarde, el 29 de septiembre, el Ayuntamiento procedió a notificarle la autorización para levantar el pabellón que proyectaba, pero se hacía la salvedad que ésta se concedía en relación a las atribuciones que el municipio tenía sobre espectáculos públicos.

Concluida la construcción del pabellón cinematográfico Vega Heredia procedió a remitir una nueva instancia al Ayuntamiento en la que pedía el permiso para proceder a su apertura, pues éste ya había sido concedido por el «Gobernador Civil de la Provincia según se acredita con la comunicación que en calidad de devolución acompaño»⁵⁴. La visita que el inspector municipal giró al pabellón, tras la que manifestó que en cuanto a «la higiene pública nada tenía que objetar», sirvió para ratificar la concesión de la misma.

El Gran Cinematógrafo Bilbao se inauguró el sábado 12 de noviembre de 1910, a las siete de la tarde, con un programa en el que se combinó el cinematógrafo y las variedades en la misma sesión. El orden del espectáculo fue el siguiente: 1.º Sinfonía al piano, 2.º Cinematógrafo, 3.º Cinematógrafo, 4.º Cinematógrafo, 5.º Carmelita Ferrer, la «notabilísima y sin igual bailarina», que era definida también como la «más simpática, graciosa y elegante de todas las conocidas», 6.º Cinematógrafo⁵⁵.

En este primer día y en la jornada siguiente, domingo 13, asistieron 3.950 espectadores: 637 en preferencia y 3.313 en general, que pagaron por la entrada 30 y 15 céntimos respectivamente, lo que generó unos ingresos de 688,50 pesetas⁵⁶. Estas cifras, que denotan la gran aceptación que esta fórmula de espectáculo tenía entre el público, son también un indicio elocuente de la brillante trayectoria de este cinematógrafo en los

⁵³ AMB, Caja B.6.2.1, Expediente 23.

⁵⁴ *Ibíd.*

⁵⁵ AMB, Caja 214, Expediente 2.

⁵⁶ Archivo Foral de Bizkaia, Sección Administrativo, Fondo Impuestos Especiales Espectáculos 17A3 a 17A5, Caja 569.

nueve escasos meses que llegó a funcionar, durante los cuales la cantidad total de espectadores ascendió a 62.775.

A diferencia de lo que había ocurrido con el Cine de la Plaza, cuya programación estaba formada exclusivamente por películas, el Gran Cinematógrafo Bilbao optó por ofrecer junto a la proyección de éstas números de variedades, que constituían el núcleo central del espectáculo. Al menos es ésta la parte del mismo que más se destacaba informativamente en los dos prospectos que hemos podido consultar; así tenemos que mientras figura en ambos casos el nombre del artista que intervenía en cada sesión, no ocurría lo mismo con los títulos de las cintas que se exhibían⁵⁷.

Hay que tener en cuenta que las variedades eran en esa época muy populares por lo que no debe extrañar que el cinematógrafo recurriese a ellas como elemento de atracción destacado de cara a la gente, fundamentalmente del público masculino, ya que era una manera de apoyar e impulsar la rentabilidad del negocio.

Un ejemplo del éxito que obtenían en el Gran Cinematógrafo Bilbao lo encontramos en el artículo «Añoranzas baracaldesas»⁵⁸, en el que se recoge la anécdota protagonizada por una cantante: «Una noche, quiero recordar —hacia el año 1908 o 9—⁵⁹, una canzonetista turnaba como último número con una serie de “cuplés” sicalípticos. Se despedía aquella noche. Sus anteriores actuaciones habían ido excitando el erotismo de los asistentes, jóvenes noctámbulos y mujeriegos».

En esa sección nocturna tras varias coplas de «fina picaresca», los asistentes solicitaron que «cantara “La Tetera”, que ya había hecho furor en actuaciones anteriores, a lo que accedió la artista». Su interpretación desató el entusiasmo del público, que pidió el

bisado de la canción. Con la tetera en su izquierda y su diestra en uno de sus senos comenzó su reprise. «Tengo una tetera...» y con este comienzo y nuevos gestos, empezó de nuevo el griterío: ¡Que la enseñe!, ¡que la enseñe!

La artista mostraba en alto su plateado utensilio de infusión y el alboroto subía de tono más y más, hasta el extremo, que resultaba imposible percibir la canción.

La que se armó debieron oírla en nuestro Antípoda. El señor Vega ayudado de sus secuaces, lograba en poco tiempo apaciguar con su hábil

⁵⁷ A parte del programa con el que se abrió el cinematógrafo al que ya hemos aludido con anterioridad, se conserva también el correspondiente al sábado 21 de enero de 1911. En él podemos leer que las «Grandes funciones de Cine y Varietés», que se ofrecían de 6,30 a 9 de la noche, se anunciaban como «Selecto y escogido programa cinematográfico, 4 películas de novedad, 4» y «Gran éxito del notable dueto de baile Les Kari-oka», que repetían actuación «por segunda vez, en vista de lo mucho que gustaron el domingo último». Véase AMB, Caja 217, Expediente 4.

⁵⁸ PORMECHETA (1971): «Añoranzas baracaldesas», en *Baracaldo Fiestas 1971*, Baracaldo, sin paginar.

⁵⁹ La anécdota no pudo suceder en ninguno de esos dos años, porque el Cinematógrafo Bilbao se abrió, como ya hemos señalado, en 1910.

«mano zurda» el alboroto, y la promotora sin terminar su cuplé pudo retirarse indemne a su «camerino». Amigos, es que el señor Vega ejercía cierto ascendiente simpático-político sobre las masas.

Esta participación activa de los espectadores en el espectáculo, que con su intervención eran capaces de modificar el sentido del mismo era algo habitual tanto en el teatro como en las variedades. Un ejemplo harto elocuente de ello nos lo proporciona lo sucedido en una función de estas últimas que tuvo lugar en el Teatro Arriaga, unos años antes:

¡Vaya una superior *chufra* que derrochó con los artistas el público que concurrió anoche a la representación del *Género ínfimo*!

A Concha Cubas, que cantó y bailó el tango con gracia, estilo y tal, la obligaron a repetirlo tres veces, haciendo después que cantara una *guajira* y dos *jotas*.

Después se le ocurrió al público pedir que bailara el gordo.

El gordo era Ramos y claro éste, siempre complaciente con el *cónclave*, cantó y bailó con la vis cómica que le caracteriza, y si no imitó el canto del ruiseñor y dio un salto mortal, fue porque los morenos no se lo exigieron.

De lo contrario... de lo contrario hubiera procurado complacerlo⁶⁰.

En cuanto a la impronta popular, que la mujer entrevistada por Porme-cheta adjudicaba a Julián Vega Heredia, ésta se debía a su condición de conocido político republicano: fue director del semanario *La República*⁶¹, presidente del Círculo Republicano Radical⁶² y concejal en el Ayuntamiento de Bilbao. Con motivo de su fallecimiento, el 3 de febrero de 1927, *El Liberal* glosaba su figura en estos términos:

Fue el Sr. Vega Heredia un espíritu batallador. Abrazó muy joven las ideas democráticas y a ellas permaneció constantemente fiel, sin claudicaciones y desmayos. En el Ayuntamiento de Bilbao, cuando el salón de sesiones era el principal escenario de las luchas políticas locales, hizo vigorosas campañas, y la reacción le tuvo siempre de un modo resuelto enfrente, dando a sus ataques un tono agresivo, que no suele agradar a los cucos amigos de amalgamas y contemporizaciones, pero que sirve siempre bien a la sinceridad⁶³.

A esta actividad política hay que sumar la de empresario cinematográfico, en el momento de abrir el Gran Cinematógrafo Bilbao, más conocido

⁶⁰ «Teatro de Arriaga», *El Liberal*, 1 de diciembre de 1901, p. 3.

⁶¹ «Inauguración del nuevo casino republicano», *El Noticiero Bilbaíno*, 23 de agosto de 1903, p. 1.

⁶² «El cierre del Círculo Republicano Radical», *El Noticiero Bilbaíno*, 30 de junio de 1910, p. 3.

⁶³ «Don Julián Vega Heredia», *El Liberal*, 4 de febrero de 1927, p. 1.

entre los baracaldeses como Vega Heredia, era propietario junto a su hermano Pablo de dos cinematógrafos en la capital vizcaína: el Salón de las Cortes y el Pabellón Vega, situados en el número 21 de la calle Cortes y en la calle Bailén, respectivamente. Sobre ambos cines, coincidiendo con la apertura reciente del segundo, se publicaba en la prensa el siguiente anuncio, redactado en forma de noticia:

La afición a los Cines ha crecido extraordinariamente en esta villa desde que el Cine de las Cortes empezó a dar a conocer las últimas creaciones cinematográficas con suma perfección y gusto.

De poco tiempo acá se han abierto en Bilbao otros dos, pero el Cine de Bailén, titulado Pabellón Vega, que es de la misma empresa, ha estudiado prácticamente el gusto del público bilbaíno en las buenas y variadas proyecciones cinematográficas y hoy todo el público ha conocido que es imposible competir con él, pues además del gusto y perfección para proyectar las películas, son explicadas todas, con una gracia y especialidad que no puede imitarse.

Por eso, ayer, día a propósito para esta clase de espectáculos, la concurrencia fue extraordinaria, cerrándose la taquilla por falta de entradas en todas las secciones.

El Pabellón Vega ha conseguido en poco tiempo hacerse el más popular y preferido de todos, no sólo por su perfeccionamiento sino, por lo económico o lo invariable de sus precios, que redundan siempre en beneficio del público en general⁶⁴.

La endeblez de su construcción, el Gran Cinematógrafo Bilbao era un pabellón de madera, fue la causa de que sólo llegase a funcionar durante nueve meses, la última función tuvo lugar el domingo 31 de julio de 1911. Ese fin de semana asistieron a las sesiones 1.106 espectadores: 581 en general y 525 en preferencia.

El coste de la entrada, en la primera sección, fue de 15 céntimos, mientras que en la segunda hubo tres tipos de precios: 25, 30 y 50 céntimos. La recaudación ascendió a 1.497,30 pesetas. En esas mismas fechas acudieron al Cine de la Plaza 431 personas y los ingresos fueron de 44,20 pesetas, mientras que las entradas valían 10 céntimos en general y 20 en preferencia⁶⁵.

Su breve trayectoria se puede seguir en el Cuadro 4.3. Dada la importante diferencia de tiempo existente durante los dos años en que estuvo abierto: 2 meses en 1910 y 7 en 1911, no permite confrontar las cifras obtenidas entre ambos. No obstante, los datos que se recogen constatan la amplia aceptación que logró mientras permaneció abierto.

⁶⁴ «Algo de cines», *El Liberal*, 6 de junio de 1910, p. 2.

⁶⁵ Archivo Foral de Bizkaia, Sección Administrativo, Fondo Impuestos Especiales Espectáculos, 17A3 a 17A5, Caja 570.

Cuadro 4.3

Gran Cinematógrafo Bilbao Espectadores, Recaudación, Tiempo abierto (1910-1911)

Año	Espectadores año	Recaudación año	Espectadores día	Recaudación día	Meses abierto	Días abierto
1910	19.342	3.235,55	2.149	359,72	2	9
1911	43.433	7.623,50	1.143	200,61	7	38

Fuente: Archivo Foral de Bizkaia. Sección Administrativo. Fondo Impuestos Especiales Espectáculos, 17A3, 17A5, Cajas 569 y 570. Elaboración propia.

Si la comparación la establecemos con el Cine de la Plaza tendremos que a pesar de haber estado menos tiempo abierto durante 1911 el Vega Heredia alcanzó un mayor número de espectadores: 43.433 frente a 29.569, y unos ingresos igualmente mayores: 7.623,50 pesetas frente a 4.027,75. Lo que supone una diferencia de 13.864 asistentes y 3.595,75 pesetas de recaudación.

4.5. Cine España, una experiencia breve

Pocos son los datos que nos han quedado sobre el Cine España. El primero es de 1910, corresponde a la ficha que se conserva en el Archivo Municipal, aunque falta el expediente, en la que se recoge la solicitud de Eduardo Carrasco para construir «un edificio para destinarlo a Cinematógrafo en la calle de Ibarra»⁶⁶. En ella se indica, también, que junto a la petición se acompañaba un plano del mismo firmado por el arquitecto Ismael Gorostiza.

El cinematógrafo, cuyo presupuesto fue de 11.225 pesetas, se levantó sobre la mitad de un terreno de 269 metros cuadrados, propiedad de Eduardo Carrasco e Ignacio Lavín. Según la descripción del edificio que figura en el Registro de la Propiedad se trataba de un pabellón compuesto de un solo piso o planta baja de forma rectangular, que medía treinta metros de línea en su fachada por cinco de fondo en el punto medio, lo que representaban 152 metros cuadrados. Su construcción era de cimienta de mampostería y las paredes exteriores de ladrillo grueso, la armadura del tejado de hierro y la cubierta de teja plan, situándose en su fachada oeste las entradas principales al edificio.⁶⁷

⁶⁶ AMB, Caja 152, Expediente 25.

⁶⁷ Registro de la Propiedad de Barakaldo, Libro 58, Hoja 128, Finca 1288, duplicado, Inscripción 6.^a.

Cine España

Sucursal del Cinematógrafo Bilbao

Empresa VEGA

Extraordinarias funciones para hoy Jueves 4 de Enero de 1912

2 Grandiosos programas variados y alternos, 2

— 3 ATRACCIONES DIFERENTES, 3 —

Turno impar

4 películas

DEBUT de los notables duetistas, excéntricos cómicos, DEBUT

The Chaiton

que han sido prorrogados en el Salón Vizcaya, de Bilbao,
habiendo terminado su contrato anoche mismo

Turno par

4 películas

REAPARICION Y EXITO del notable y sin rival bailador

EL SEVILLANITO

REAPARICION Y EXITO de la simpática y aplaudida coupletista

JUANITA SANCHEZ

Sección doble

TODOS LOS ARTISTAS * 8 PELÍCULAS, 8

El Sábado y Domingo grandes funciones desde las 4 de la tarde.

Imp. de J. Austin, Iruyiza, 11

Programa de variedades y cine en el Cine España

Al igual que en el Teatro del Desierto, Gorostiza utilizó un lenguaje inspirado en el secesionismo vienes que «aplicó con gran maestría ya que con unos recursos mínimos diseñó una fachada de gran belleza. Estos recursos se centraron en el cornisamiento: dos hastiales con volutas y guirnaldas en los accesos y pilonos acanalados»⁶⁸.

El Cine España se abrió el viernes 3 de marzo de 1911. Sus propietarios Lavín y Carrasco, al igual que había hecho Vega Heredia con el Gran Cinematógrafo Bilbao, optaron por una programación en la que se combinaban las películas y los números de variedades. El primer día actuaron «los artistas Anselmo Ojembarrena (notable concertista) y la Reina de las Feas (Pilar la Gitana)» y se pudo ver, según *El Noticiero Bilbaíno*, un «grandioso programa cinematográfico»⁶⁹, del que nuevamente desconocemos los títulos de las películas que se proyectaron. En términos similares, sobre las películas, escribía el corresponsal de *El Liberal*, aunque aportaba algo más de información sobre la apertura del nuevo cinematógrafo, el tercero que se abría en Barakaldo en un período de dieciséis meses, y el segundo que lo hacía en los cuatro últimos:

Desde las siete hasta altas horas de la noche, no cesaron de darse secciones, acudiendo inmenso público que salió altamente satisfecho del espectáculo, pues los artistas estuvieron inmejorables y las películas cómicas y dramáticas fueron modernistas.

El explicador Faustino López estuvo notabilísimo haciendo la descripción pelicular, y la Pilar (a) la Gitana, muy trabajadora en sus bailables y muy moral en sus trabajos artísticos⁷⁰.

Durante los tres primeros días concurrieron al Cine España 3.250 espectadores, que ingresaron en taquilla 522,50 pesetas. Unas cifras inferiores a las que había logrado el Gran Cinematógrafo Bilbao, en dos días, que como se ha señalado anteriormente llegaron a los 3.950 espectadores y las 668,50 pesetas de recaudación. La entrada se fijó, inicialmente, en 25 céntimos para la preferencia y 15 en general, inferior en 5 céntimos en el primer caso e idéntico en el segundo⁷¹.

En el cine de la calle Ibarra, al igual que ocurrió posteriormente en el Petit Palais, «se acomodaba el auditorio de la general (en su primera planta, donde ahora son los patios de butacas) en bancos corridos, hechos con tablas de Francia serradas longitudinalmente clavadas sobre pies derechos incrustados en el suelo»⁷². El mismo autor nos describe el interés

⁶⁸ Gorka PÉREZ DE LA PEÑA OLEAGA (1998): *op. cit.*, p. 116.

⁶⁹ «De cine», *El Noticiero Bilbaíno*, 7 de marzo de 1911, p. 3.

⁷⁰ «Inauguración de un “cine”», *El Liberal*, 11 de mayo de 1911, p. 2.

⁷¹ Archivo Foral de Bizkaia, Sección Administrativo, Fondo Impuestos Especiales Espectáculos, 17A3 a 17A5, Caja 570.

⁷² «UN BARACALDÉS» (1966): «Remembranzas», en *Baracaldo Fiestas 1966*, Barakaldo, sin paginar.

que despertó la programación del Cine España entre el «público baracaldés y el de los pueblos limítrofes». En su escenario fue

donde por primera vez apreciamos las dotes de bailarín de flamenco de aquel baracaldés Ramos Martínez apodado «Ramitos», que con Pilar la gitana «La Reina de las feas» llenaban el salón, valga la frase. El de las impúdicas actuaciones de la fresca «La Frescales» (permítasenos la redundancia) que durante varias noches y a las clamorosas peticiones de toda la concurrencia cantaba «La Pulga», mientras enardecidos con sus descocos lanzaba estentóreamente su «grito de guerra», extendido por todos los cafés cantantes y cines de aquella época: ¡Que se vea!, ¡que se vea! (...) Y pensar las multas que hubo de pagar por enseñar las pantorrillas.

La información se ceñía exclusivamente a resaltar el interés de los espectadores por las variedades, en ella, nuevamente, no se daba cuenta ni que aceptación tenían las películas ni los títulos que se proyectaban. De lo que parece deducirse, una cuestión que ya hemos señalado antes, el carácter subsidiario que en esos años tenía el espectáculo cinematográfico ante las variedades, que contaban con el favor del público masculino, que en aquellos momentos era el espectador que frecuentaba mayoritariamente los cines.

Un nuevo ejemplo sobre esta cuestión, y que también nos ilustra sobre la forma en que se organizaban las sesiones, nos lo proporciona el prospecto que contiene la programación del jueves 4 de enero de 1912⁷³. En él se consignaba el debut en la primera sección de los «notables duetistas» y «excéntricos cómicos» The Chaiton y la proyección de cuatro películas. En la segunda sección se anunciaba la reaparición del «sin rival bailaror» El Sevillanito y de la «simpática y aplaudida coupletista» Juanita Sánchez, y la proyección de cuatro películas. Mientras que en la tercera sección actuaban los artistas de las dos primeras sesiones y se exhibían las ocho películas que ya se habían proyectado en ellas. Como era práctica habitual y se deduce de la lectura del mismo no se anunciaban los títulos de las películas.

No hemos podido determinar con exactitud la fecha de la desaparición del Cine España, así mientras que para la Sección de Impuestos Especiales de la Diputación Provincial de Vizcaya, la última sesión tuvo lugar el 31 de diciembre de 1911, al menos esa es la fecha en que aparece por última vez consignado a efectos del impuesto del 15% que en ese momento pagaban los cinematógrafos. Por contra, en el prospecto al que hemos aludido anteriormente se recogía la programación correspondiente al 4 de enero de 1912 y se anunciaban «grandes funciones» para el sábado y domingo, que comenzaban a las cuatro de la tarde. En lo que si coinciden es-

⁷³ AMB, Caja 218, Expediente 23.

tas dos fuentes es en reflejar que durante su última etapa pasó a ser gestionado por la empresa Vega, y anunciarse como Cine España, sucursal del Cinematógrafo Bilbao.

Los datos que se detallan en el Cuadro 4.4 corresponden a los nueve meses (de marzo a diciembre) que funcionó en 1911, ya que son los únicos que disponemos⁷⁴. Si comparamos estas cifras con las que obtuvieron durante ese año el Cine de la Plaza y el Cinematógrafo Bilbao, tendremos que el Cine España es el que logró peores resultados económicos.

Cuadro 4.4

Cine España Espectadores, Recaudación, Tiempo abierto (1911)

Año	Espectadores año	Recaudación año	Espectadores día	Recaudación día	Meses abierto	Días abierto
1911	16.707	2.634,00	522	82,31	9	32

Fuente: Archivo Foral de Bizkaia. Sección Administrativo. Fondo Impuestos Especiales Espectáculos, 17A3, 17A5, Caja 570. Elaboración propia.

De ahí que su vida fuera muy breve a pesar de ser en comparación con ambos un pabellón cinematográfico más moderno y mejor equipado pues había sido «construido con arreglo a la nueva de ley de espectáculos, reuniendo, por tanto las condiciones higiénicas y cómodas a que el público tiene perfectísimo derecho»⁷⁵.

El destino del Cine España, tras cesar en su actividad cinematográfica, fue la de convertirse en el nueva sede social de la Sociedad de Cargadores del Muelle de Baracaldo. La inauguración de la misma tuvo lugar el 7 de septiembre de 1912, con un conferencia en la que el «compañero» Aquilino Gómez disertó sobre *La familia Humana, sus evoluciones en la Historia y sus tendencias*⁷⁶. La prensa recogió también, semanas después, este hecho, al anunciar otra conferencia para el día 5 de octubre, en el domicilio social de la Sociedad de Cargadores, situado en la calle Ibarra, Cine España, sobre el tema *La cultura del obrero*, que corrió a cargo de Ignacio Mondragón⁷⁷.

⁷⁴ Archivo Foral de Bizkaia, Sección Administrativo, Fondo Impuestos Especiales Espectáculos, 17A3 a 17A5, Caja 570.

⁷⁵ «Inauguración de un cine», *El Liberal*, 11 de mayo de 1910, p. 2.

⁷⁶ AMB, Caja 218, Expediente 23.

⁷⁷ «Conferencia», *El Noticiero Bilbaíno*, 3 de octubre de 1912, p. 3.

4.6. Petit Palais, un clásico entre los pioneros

El Teatro-Cine Petit Palais, el último en irrumpir de los cinematógrafos pioneros de la exhibición estable, se construyó en el lateral izquierdo de la Plaza del Mercado, en el barrio del Desierto. Fue promovido por los vecinos de Barakaldo Melitón Busto⁷⁸ y Severiano Pérez, quienes el 7 de noviembre de 1911 solicitaban al Ayuntamiento el «permiso para ejecutar las obras a que refieren los adjuntos planos de un pabellón para Cinematógrafo que con carácter de permanente piensan construir en el lugar que se indica en el plano de emplazamiento»⁷⁹.

Proyectado por el arquitecto Julio Saenz, el edificio, que contaba con una única planta, tenía unas dimensiones de 65,6 metros de largo por 20,4 metros de ancho. El vestíbulo ocupaba una superficie de 195,84 metros cuadrados, de los que 8 correspondían a la cabina, al escenario 244,80 y a la sala 897,60 metros cuadrados.

Al igual que otros pabellones cinematográficos contaba con dos espacios claramente diferenciados, la general, que ocupaba la zona próxima al escenario, y la preferencia, situada en la parte posterior junto a la cabina, que iba elevada un metro del suelo para facilitar una visión mejor tanto de los espectáculos de variedades como de las películas.

Posteriormente, el 16 de noviembre, el arquitecto municipal, Alfredo Acebal, emitía un dictamen en el que expresaba que según el vigente Reglamento de Construcción no existía motivo para no acceder a la citada solicitud, sin perjuicio de los requisitos que para la construcción del cinematógrafo les pudiese exigir la Junta Provincial de Espectáculos.

La circunstancia de que la ubicación del Petit Palais fuera la misma que había ocupado el Gran Cinematógrafo Bilbao provocó la inquietud de algunos vecinos en las fechas previas a su inauguración, algo de lo que se hizo eco *El Noticiero Bilbaíno*:

Con motivo de la próxima apertura de un cinematógrafo en esta localidad reina alguna alarma.

Varios vecinos se proponen llamar la atención de la autoridad y muy especialmente de la Junta provincial de espectáculos, haciéndoles saber que ese cine está edificado sobre escombros y sin las debidas garantías de seguridad; como lo demuestra el haber sido derribado por el viento⁸⁰.

⁷⁸ Melitón Busto montó en las fiestas de Bilbao de 1895 un Gran Pabellón Eléctrico con figuras de movimiento y sección de regalo. Posteriormente, en noviembre de 1895 y enero de 1896 y agosto de 1898 solicitó permiso para instalar un Panorama con regalo, aunque en el primer caso retiró la petición. Véase Archivo Municipal de Bilbao, Sección 3: Caja 152, Expediente 36, Hoja 30; Caja 152 Expediente 30 y Caja 164, Expediente 72; y Sección 4, Caja 286, Expediente 7.

⁷⁹ AMB, Caja 891, Expediente 6.

⁸⁰ «A la Junta de espectáculos», *El Noticiero Bilbaíno*, 20 de diciembre 1911, p. 3.

Los temores de estos ciudadanos no estaban muy fundados. Al día siguiente, la Junta Provincial de Espectáculos Públicos acordó, tras dar cuenta de un informe en el que se recogía el reconocimiento llevado a cabo sobre el nuevo Teatro-Cine Petit Palais, conceder la autorización para su apertura⁸¹. Seis meses más tarde, el 5 de junio de 1912, el arquitecto municipal inspeccionaba el Petit Palais y realizaba un informe en el que detallaban las características de su construcción y las anomalías que había detectado en materia de seguridad:

Sito en la parte zaguera de la misma plaza (del) mercado en el Desierto, lo constituye un nuevo pabellón de planta baja de fábrica de ladrillo y hierro, con cinco puertas laterales de salida al campo, más la del frente del edificio, abriéndose todas ellas hacia afuera. En el camarín *le falta la caja metálica para encerrar las películas y no tiene recogidos, con cajetines, los conductores eléctricos*, faltas que en el acto ordené se corrijan con toda urgencia⁸².

La tragedia que tuvo lugar en el Teatro-Circo del Ensanche de Bilbao, a la que ya hemos hecho referencia anteriormente, llevó a la empresa del Petit Palais a incluir una nota en el programa de mano correspondiente al 30 de noviembre de 1912, en la que se decía: «La Empresa advierte al público que este pabellón reúne todas las seguridades necesarias para que pueda estar tranquilo, sin temor a ningún accidente desagradable pudiendo desocuparse el local sin precipitaciones, en dos minutos»⁸³.

Así debía ser, ya que la clausura que ordenó el Gobernador Civil de los cinematógrafos establecidos en la Plaza de Vilallonga⁸⁴, fue levantada algunos días más tarde en el caso del Petit Palais, tras la oportuna revisión efectuada por la Junta de Espectáculos, algo que no sucedió con el Cine de la Plaza, que no volvió a funcionar hasta septiembre de 1913.

A ponderar la seguridad, la programación y el éxito de público del Petit Palais dedicaba el corresponsal en Barakaldo de *El Pueblo Vasco*, parte de la crónica del 1 de enero de 1913:

Es el elegante teatro-cine «Petit Palais» de esta localidad, uno de los coliseos que aunan mejores condiciones de seguridad para el público de toda la península; pues se halla instalado en un edificio construido ad-hoc, aislado y en planta baja, con puertas de salida en ambos costados, que permiten se desaloje el local en menos de un minuto.

⁸¹ «Junta de espectáculos», *El Porvenir Vasco*, 21 de diciembre 1911, p. 2.

⁸² AMB, Caja B.6.2, Expediente 24.

⁸³ AMB, Caja 218, Expediente 23.

⁸⁴ «Los cines», *El Nervión*, 4 de diciembre de 1912, p. 1.

Estas ventajosas condiciones, unidas al cuidado que pone la empresa en complacer al numeroso público que concurre al espectáculo, hace que en todas las secciones se halle el local, completamente lleno de gente⁸⁵.

Exponía, igualmente, el acierto que había sido que la empresa dedicase la sesión de las tres y media de la tarde a los niños. En ella se proyectaba «un programa instructivo y apropiado al carácter y aficiones de aquellos».

La solidez y la seguridad que presentaba el edificio que albergaba el Petit Palais contrastaba con los problemas empresariales en que se vio envuelto, los cuales acabaron por provocar su desaparición física. Como promotores de este cine-teatro figuraban en el momento de su inauguración, el 25 de diciembre de 1911, Melitón Busto y Severiano Pérez. Cuatro meses después conocía su primer cierre, que se producía el 21 de abril de 1912⁸⁶. Éste no se prolongó mucho tiempo, ya que el 1 de junio se hacía efectiva su reapertura, aunque al frente del mismo se encontraban ahora Simón Allende y Dionisio Arza, quienes marcaban los objetivos que perseguían en esta etapa en los siguientes términos: «Al anunciar la reaparición de este Pabellón, la Empresa se cree en el deber de dar a conocer al público su propósito, que no es otro que conseguir sus favores, para lo cual no reparará en sacrificios para dar a conocer los números de varietés de más éxito y las últimas novedades cinematográficas»⁸⁷.

El Petit-Palais entraba de esta forma en su etapa más estable, que se prolongó hasta febrero de 1914. Se abrió entonces un período de un año, en el que figuraban como responsables de la empresa varios nombres, entre los que se encontraban los de Simón Allende y Dionisio Arza, pero en esta ocasión no aparecían juntos, que concluyó con un nuevo cierre el 16 de febrero de 1915⁸⁸. En la recta final, que se iniciaba el 16 de julio, con la que a la postre sería la última reapertura, no se solucionaron los problemas sobre la titularidad de la empresa. Es más estos debieron agravarse porque Sotero San Juan y Achiaga se convirtió el 21 de octubre en el «depositario y Administrador judicial del Cinematógrafo Petit-Palais»⁸⁹.

Con el comienzo de 1916 figuró de nuevo como titular de la empresa Simón Allende, aunque cabe señalar que durante su última semana apareció el nombre de Julián Vega Heredia⁹⁰. De esta forma llegamos al cierre

⁸⁵ «De cines», *El Pueblo Vasco*, 1 de enero de 1913, p. 1.

⁸⁶ Archivo Foral de Bizkaia, Sección Administrativo, Fondo Impuestos Especiales Espectáculos, 17A3 a 17A5, Caja 572.

⁸⁷ AMB, Caja 218, Expediente, 23.

⁸⁸ Archivo Foral de Bizkaia, Sección Administrativo, Fondo Impuestos Especiales Espectáculos, 17A3 a 17A5, Caja 572.

⁸⁹ AMB, Caja 226, Expediente, 11.

⁹⁰ Archivo Foral de Bizkaia. Sección Administrativo. Fondo Impuestos Especiales de Espectáculos, 17A3 a 17A5, Caja 572.

definitivo del Petit Palais que tuvo lugar el 16 de abril de 1916. Aunque su historia no concluyó aquí, de manera definitiva, sino que prolongó unas jornadas más.

En la primera de ellas tenemos la solicitud que efectuó al Ayuntamiento el vecino de Bilbao, Antonio Olasagarre, el 18 de abril, para proceder al derribo de «un Cine, situado en la Vega de Murrieta, teniendo por lo tanto la orden de derribarlo por los propietarios»⁹¹.

La segunda tuvo lugar, dos días después, cuando se recibió un escrito del Juzgado, en el que se daba cuenta de que se habían abierto «diligencias criminales (...) por los daños acarreados en el Cinematógrafo Petit Palais de esta anteiglesia»⁹², y se solicitaban los antecedentes que se encontrasen disponibles en el Ayuntamiento sobre el tema en cuestión.

De lo relatado hasta aquí podemos deducir que la disputa empresarial por la propiedad del Petit Palais fue la principal causa, por no decir la única que provocó su desaparición.

Si repasamos su trayectoria económica, que se puede seguir en el Cuadro 4.5, vemos que desde su primer año de existencia, 1912, en el que compitió con el Cine de la Plaza, obtuvo unos resultados, tanto en número de espectadores como en recaudación, que se pueden considerar de excelentes, pues no se habían conocido hasta entonces.

Los datos de 1912 reflejaban una situación que cabe calificar de excepcional, pues mostraban el mejor ejercicio económico de su corta vida, con 65.636 espectadores y unos ingresos de 12.976,85 pesetas. Unas cifras que en 1913 experimentaron un sensible recorte, con la disminución

Cuadro 4.5

Cine Petit Palais
Espectadores, Recaudación, Tiempo abierto (1911-1916)

Año	Espectadores año	Recaudación año	Espectadores día	Recaudación día	Meses abierto	Días abierto
1911	3.185	582,50	3.185	582,50	1	1
1912	65.636	12.976,85	1.059	209,30	11	62
1913	51.743	11.812,59	575	131,25	12	90
1914	54.246	11.496,05	355	75,13	12	153
1915	45.802	9.532,70	619	128,82	8	74
1916	11.120	2.112,90	654	124,28	4	17

Fuente: Archivo Foral de Bizkaia. Sección Administrativo. Fondo Impuestos Especiales Espectáculos, 17A3, 17A5, Cajas 570, 572-576. Elaboración propia.

⁹¹ AMB, Caja 156 (159), Expediente, 10.

⁹² *Ibídem*.

Cine-Teatro Petit Palais

BARACALDO

HOY SABADO 22 DE JUNIO DE 1912

2 IMPORTANTISIMOS DEBUTS, 2

El de los notables
duetistas cómicos

LES VAL-TER



y el de la hermosa y sugestiva canzonetista y bailarina

Bella Antoñita

alternando con un escogido y variado programa cinematográfico

ORDEN DEL PROGRAMA

A las 8

Sección sencilla

4 preciosas películas, 4

y debut de los no-
tables duetistas

LES VAL-TER

A las 9

Sección sencilla

4 bonitas películas, 4

y debut de la no-
table coupletista

Bella Antoñita

A las 10

Sección doble

6 HERMOSAS PELÍCULAS, 6 y 2 NÚMEROS DE VARIETÉS, 2

Precios los de costumbre

Mañana domingo secciones desde las 3 alternando los dos notables números con un precioso programa cinematográfico que se anunciará en el cartel del edificio.

Programa de variedades y cine en el Petit Palais

en 13.893 espectadores (4,62%) y 1.165,26 pesetas (8,98%), a lo que hay que añadir que había aumentado en 28 los días en que funcionó. La situación mejoró en 1914 en el capítulo de los espectadores, con un incremento de 2.503 (4,83%), aunque no impidió que los ingresos retrocedieran ligeramente en 322,84 (2,68%) pesetas, a pesar de que nuevamente estuvo más tiempo abierto el cinematógrafo. Por contra, 1915 registró un sensible retroceso en este aspecto, pasando de 12 meses a 8 y de 153 días a 74, lo que provocó la consecuente pérdida de 8.441 espectadores (15,57%) y 1.956,05 pesetas los ingresos (17,08%).

No obstante las cifras totales (45.802 asistentes y 9.532,70 pesetas) seguían siendo importantes, de tal forma que eran superiores a las que había obtenido el Cinematógrafo Bilbao en 1911, que con 43.433 espectadores y una recaudación de 7.623,50 pesetas habían constituido el mejor registro hasta la aparición del Petit Palais. Debido a los cuatro meses que estuvo abierto en 1916, los resultados obtenidos, 11.120 espectadores y 2.112,90 pesetas, fueron mucho menores de los que se habían logrado en los años precedentes.

4.6.1. *Variedades y películas*

La documentación que se conserva en el Archivo Municipal sobre la programación de 1912 y 1915, aunque no es completa, nos ha permitido trazar un bosquejo de esos dos años, a la vez que ha contribuido a conocer en más detalle como se organizaban las diferentes sesiones y cual era su contenido⁹³. Al igual que había ocurrido con el Gran Cinematógrafo Bilbao y el Cine España, el Teatro-Cine Petit Palais optó por el binomio de las variedades y la proyección de películas, una fórmula de probado éxito popular.

Tomemos como pauta de ello la programación correspondiente al sábado 10 de febrero de 1912. Esta se dividió en tres secciones, según la terminología empleada en la época, en la primera, catalogada como sencilla, empezaba a las 7,30 de la tarde, se ofrecieron cuatro películas y actuó una cupletista, Bella Celeste. En la segunda, a las 8,30, también sencilla, se proyectaron cuatro películas e intervinieron las bailarinas Las Bilbaínas. En la tercera, que comenzaba a las 9,30, correspondía a una sección doble, en la que se podían ver ocho películas, que habían sido proyectadas en las secciones precedentes y repetían su actuación Bella Celeste y Las Bilbaínas. Los domingos el horario era más amplio ya que las secciones daban comienzo a las tres de la tarde.

Este esquema, por tanto, era el habitual: tres secciones al día, las dos primeras sencillas y distintas, mientras que la tercera, en la que se ofrecía

⁹³ AMB, Caja 218, Expediente 23; Caja 226, Expediente 11; Caja B.6.2.1, Expediente 29.

lo que ya se había visto en la dos anteriores, era doble. Los precios de esta última eran algo superiores a los de las sencillas, aunque no había un precio uniforme por sección, pues variaban en función de cada espectáculo.

A título indicativo podemos señalar que los precios del sábado 23 de marzo de 1912 fueron en la sección Sencilla estos: General o de pasillo: 20 céntimos; Preferencia: 35 céntimos; Platea 60 céntimos. Mientras que en la sección Doble las entradas costaban para las mismas localidades 30, 55 y 85 céntimos, respectivamente. En cambio, tres meses más tarde, el domingo 2 de junio eran inferiores: 15, 30 y 40 céntimos en la sección Sencilla, y 25, 30 y 40 céntimos en la Doble. En la primera fecha actuó la Compañía Cómico-Dramática de Hipólito Rodríguez y Manuel Beas, y en la segunda el ventrílocuo Sr. Claudini; en ambos días y secciones se proyectaron las correspondientes películas.

La única variación en la programación, durante los primeros cuatro meses de 1912, la encontramos el jueves 7 de marzo, día en el que se ofreció una función «extraordinaria sin varietés», en la cual se proyectó la película *La hija del ferrocarril*, que tenía una duración de 1.000 metros, y pertenecía a la Casa Marín, más otra cómica, de la que no figuraba ningún dato, en las tres secciones.

Tras la primera reapertura del Petit Palais, el 1 de junio de 1912, la estructura de la programación permaneció sin cambios sustanciales, tanto en la configuración de las sesiones como en el contenido de las mismas. No obstante se registró una importante novedad: los prospectos informativos que editaba la empresa comenzaron a reflejar, de forma sistemática, los títulos de las películas que se proyectaban, aunque no los recogían en su totalidad.

Este mayor protagonismo de las películas en la información que el espectador recibía se materializó también en la presentación de programas exclusivamente cinematográficos en más ocasiones, como el que se ofreció el miércoles 4 de septiembre formado por seis películas: *El contrabajo* (cómica), *Superstición andaluza* (comedia en colores), *De Orlonda a Simeiz* (natural en colores), *Las veinte pesetas* (cómica), *El ángel del hogar* (dramática) y *Max convaleciente* (cómica). Igualmente aparecían citados los protagonistas de algunas de las cintas, de los que se decía que se presentarán los «últimos éxitos de Max Linder, Toribio, Salustiano», todo un síntoma de la popularidad que comenzaban a disfrutar entre la gente algunos de los actores de la época.

También se mencionaba el nombre de la productora y distribuidora francesa Pathé Frères, que era la empresa más importante y la que gozaba de mayor prestigio en aquellos años. A pesar de que el público empezaba a reconocer a los artistas cinematográficos, exponente claro del surgimiento de las primeras estrellas, el éxito y el entusiasmo que suscitaban algunos números de variedades entre los espectadores que acudían al Petit

Petit-Palais

BARACALDO

FUNCIÓN CINEMATOGRAFICA
para el domingo 19 de Septiembre de 1915

SECCIÓN INFANTIL
a las tres de la tarde

Entrada general: 10 céntimos

SECCIÓN CONTINUA
de CUATRO y MEDIA de la tarde a DOCE de la noche

Grandioso programa cinematográfico

Colosal estreno de la sensacional película de 1.400 metros, en tres partes, marca Big-Ben, titulada

EL FALSO TELEGRAMA

Exito de risa de la chistosísima película cómica,

Ama seca

La preciosa película del natural, en colores,

Algunas aves de Escocia

La graciosísima película cómica

El baño frio de Don Manolo

PRECIOS

Preferencia, 30 céntimos :-: General, 20

NOTA.—La Empresa se reserva el derecho de alterar el programa. A las doce en punto terminará el espectáculo, aun cuando faltase alguna parte de película por proyectar.

*P. ESPARDO, S. SALAZAR, T

Programa cinematográfico del Petit Palais

Palais debía ser tan grande, que los propietarios se vieron obligados a incluir en el programa de mano del sábado 23 de noviembre la siguiente nota:

La Empresa verá con gusto que cuando el público desee la repetición del trabajo de los artistas, lo demuestre en forma correcta, y nunca con modales impropios de personas incultas, pues bastará con que se aplauda, para que artistas y Empresa se muestren dispuestos a complacer, como así mismo que a la artista que no éste anunciada como bailarina no se la pida que baile, pues no anunciarla como tal, prueba es que no es ese su trabajo⁹⁴.

Esta llamada a la moderación y a las buenas maneras a la hora de celebrar las actuaciones de los artistas se repitió a la semana siguiente: «Los artistas, dispuestos a complacer al público que les honra con su presencia, repetirán sus trabajos cuando se pida en forma correcta, pero nunca sí para pedirlo se emplean los silbidos y otras demostraciones reñidas con la educación y la cultura»⁹⁵.

Durante 1912 actuaron en el escenario del Petit Palais una amplia y variada nómina de artistas: ventrílocuos (Autómatas Narbón, Doctor Muriertes, Sr. Claudini, Juliano), acróbatas (Hermanos Lecusson), cupletistas (Bella Celeste, La Ugaser, Bella Antoñita, Agustina Unamuno, La Gonzalito, Consuelo Diego), bailarinas (Las Bilbaínas, Etelvina del Pino, La Lunaritos), duetistas cómicos (Les Thali-Fernandi, Les Val-Ter), transformistas y manipuladores cómicos (Gran Calvetty), cantadores de jotas (El Serranito, Duetos Aragonés), y cantantes y monologuistas cómico-excéntricos (Val de Ver).

Antes de ocuparnos de la programación de 1915 conviene apuntar, según informaba *La Gaceta del Norte*, que el Petit Palais prescindió de las variedades en enero de 1913, lo que representaba, para el corresponsal del periódico bilbaíno en Barakaldo, que el cinematógrafo se encaminaba

a pasos agigantados hacia la regeneración en lo que a este espectáculo concierne.

El «Petit Palais», único que existe en la localidad ha prescindió de las «varietes», que generalmente tienen mucho de inmoral.

Por ello felicitamos a la Empresa y al público.

Para hoy se prepara un acontecimiento cinematográfico, estrenándose la película dramática de 1.200 metros *Los hijos del General* y mañana, domingo, estreno de seis películas empezando las secciones a las tres de la tarde⁹⁶.

⁹⁴ AMB, Caja 218, Expediente 23.

⁹⁵ *Ibidem*.

⁹⁶ «De cine», *La Gaceta del Norte*, Bilbao, 18 de enero de 1913, p. 4.

En dos informaciones posteriores daba cuenta de la exhibición de las películas *El arroyo* (1.000 metros) y *El falsario* (1.100 metros) los días 23 y 30 de enero, completándose ambas sesiones con «tres películas cómicas»⁹⁷ y «tres bonitas películas»⁹⁸, cada una. No hemos podido determinar el alcance que tuvo esta programación cinematográfica, si fue una excepción, más o menos amplia, o por el contrario marcó la pauta de la que se siguió desde ese momento.

De todas formas lo que parece seguro es que la programación de 1915 presenta como rasgo distintivo, por lo menos desde el 16 de julio, que coincidió con la última reapertura del Petit Palais, su carácter exclusivamente cinematográfico y el cambio que se había operado en las secciones, que pasaron a ser de sesión continua desde esta fecha. La modificación del esquema de la programación llevó a la empresa a fijar las doce de la noche como la hora en la que concluía el «espectáculo, aún cuando faltase alguna parte de la película por proyectar»⁹⁹.

Se configuraba también un nuevo contenido tipo de las secciones cinematográficas que pasaban a organizarse de esta manera: un cortometraje cómico, un noticiario y la película base del programa, que en ese primer día estuvo formado por *El tulipán maravilloso*, protagonizado por Max Linder, la *Revista Pathé* y *La emboscada*. No obstante hubo jornadas en que sólo se proyectó una película como ocurrió el 17 de julio con *Marco Antonio* y *Cleopatra* (*Marcoantonio e Cleopatra*, Enrico Guazzoni, 1913), o con la serie formada por *Fantomas* (*Fantomas*, Louis Feuillade, 1913-14), que se exhibió durante cinco días en noviembre. Esta última presentó la particularidad de que no se permitió «la entrada a los niños menores de catorce años»¹⁰⁰.

En otra ocasión, el 3 de agosto, se exhibieron sólo dos títulos, *La danza heroica* y *Salustiano fiel a pesar suyo*. Películas que gustaron mucho a los numerosos asistentes que concurrieron al cinematógrafo¹⁰¹. Los precios durante esta etapa fueron 30 céntimos en preferencia y 20 en general, y 10 céntimos los de la sección infantil.

Concluyamos con la breve evocación del ambiente que se vivía en una sesión cinematográfica del Petit Palais durante 1915, realizada por el escritor baracaldés Juan Antonio Fernández Serrano en su novela autobiográfica *El convertidor*, que fue galardonada en 1970 con el premio Ciudad de Lérida:

Por la tarde entro con Evaristo en el cine Petit Palais, tras el mercado de la plaza. Es un barracón de madera con asientos corridos. En la pared

⁹⁷ «De cine», *La Gaceta del Norte*, 23 de enero de 1913, p. 2.

⁹⁸ «De cine», *La Gaceta del Norte*, 30 de enero de 1913, p. 4.

⁹⁹ AMB, Caja 216, Expediente 11.

¹⁰⁰ *Ibidem*.

¹⁰¹ «Cinematógrafo», *El Liberal*, 4 de agosto de 1915, p. 2.

salen indios pintarrajeados. Si ejecutan alguna perversidad, el público les arroja mondas de higos, mientras un empleado explica el desarrollo del drama. En las peleas rugen de entusiasmo por el «chico». La vida sin emoción parece insulsa. Puede suponerse el efecto de una paliza bien repartida. Como las ofrecen aquí¹⁰².

4.7. Auge y caída de los primeros cine estables

A diferencia de lo que había ocurrido con las primeras proyecciones cinematográficas, que se demoraron bastante tiempo entre unas y otras, la aparición de la exhibición estable se caracterizó por la fuerza con que irrumpió.

En efecto, en tan sólo dos años, entre el 21 de noviembre de 1909 y el 25 de diciembre de 1911, se abrieron cuatro cinematógrafos: Cine de la Plaza, Gran Cinematógrafo Bilbao, Cine España y Petit Palais, que conformaron, entre 1909 y 1916, el grupo de los pioneros de la exhibición estable en Barakaldo.

Este período se caracterizó por tres etapas, la primera, 1909-1911, corresponde a la aparición de los cinematógrafos; la segunda, 1912-1914, a la consolidación de la oferta cinematográfica; y la tercera, 1915-1916, por el declive y desaparición de los cinematógrafos pioneros.

Durante la primera etapa (1909-1911) la exhibición conoció una importante puesta en marcha de proyectos. En un año se abrieron dos cinematógrafos: Cine de la Plaza (noviembre de 1909) y Gran Cinematógrafo Bilbao (noviembre de 1910), a ellos les siguieron, en 1911, el Cine España (marzo) y el Petit Palais (diciembre). No obstante, en el momento de abrir su puertas este último ya había cerrado el Gran Cinematógrafo Bilbao y estaba a punto de hacerlo el Cine España. Por ello, aunque durante 1911, llegaron a funcionar cuatro cinematógrafos, sólo coincidieron tres abiertos a la vez.

Esta diversidad de iniciativas empresariales hicieron posible que tanto el número de espectadores que acudieron a los cinematógrafos, como los ingresos de estos crecieran de forma significativa durante estos primeros compases de la exhibición estable, evolución que se puede seguir en detalle en los Cuadros 4.6 y 4.7. Los 3.210 espectadores de 1909 se habían convertido en 92.894 en 1911, mientras que los ingresos pasaron de 274,82 pesetas a 14.867,75, lo que representó un crecimiento de 89.644 (2.793,89%) espectadores y 14.592,93 (2.017,91%) pesetas.

La segunda etapa, 1912-1914, la de la estabilización del espectáculo cinematográfico, durante la cual no se produjeron nuevas aperturas ni

¹⁰² Juan Antonio FERNÁNDEZ SERRANO (1971): *El convertidor*, Barcelona, Planeta, pp. 62-63.

Cuadro 4.6
Espectadores (1909-1916)

Año	Cine de la Plaza	Cinematógrafo Bilbao	Cine España	Petit Palais	Total
1909	3.210	—	—	—	3.210
1910	16.182	19.342	—	—	35.524
1911	29.569	43.433	16.707	3.185	92.894
1912	41.651	—	—	65.636	107.287
1913	8.190	—	—	51.743	59.933
1914	12.666	—	—	54.246	66.912
1915	—	—	—	45.802	45.802
1916	—	—	—	11.120	11.120
Total	111.468	62.775	16.707	231.375	422.685

Fuente: Archivo Foral de Bizkaia. Sección Administrativo. Fondo Impuestos Especiales Espectáculos, 17A3, 17A5, Cajas 569, 570, 572-576. Elaboración propia.

Cuadro 4.7
Recaudación (1909-1916)

Año	Cine de la Plaza	Cinematógrafo Bilbao	Cine España	Petit Palais	Total
1909	702,00	—	—	—	702,00
1910	3.226,60	3.237,55	—	—	6.464,10
1911	4.027,75	7.623,50	2.634,00	582,50	14.867,75
1912	6.865,25	—	—	12.976,85	19.842,10
1913	1.385,20	—	—	11.811,59	13.196,79
1914	2.236,10	—	—	11.488,75	13.724,85
1915	—	—	—	9.532,70	9.532,70
1916	—	—	—	2.112,90	2.112,90
Total	18.442,90	10.861,05	2.634,00	48.505,29	80.443,24

Fuente: Archivo Foral de Bizkaia. Sección Administrativo. Fondo Impuestos Especiales Espectáculos, 17A3, 17A5, Cajas 569, 570, 572-576. Elaboración propia.

nuevos cierres, se caracterizó en un primer momento por continuar y consolidar la tendencia de la etapa anterior, aumentando la afluencia del público a los dos cinematógrafos existentes: el Cine de la Plaza y el Petit Palais. Se lograba de esta manera alcanzar un techo histórico, al situarse, en 1912, el número de espectadores en 107.287 (15,49%) y los ingresos en 19.842,10 (33,45%) pesetas.

La tendencia varió y comenzó una pérdida regular de espectadores y de ingresos, excepto en 1914, año en que se registró una ligera recuperación. La causa principal del fuerte retroceso del negocio cinematográfico en 1913, 47.354 (44,14%) espectadores y 6.672,31 (33,50%) pesetas de ingresos, se debió a los ocho meses que permaneció clausurado el Cine de la Plaza por orden de la Junta Provincial de Espectáculos, al no cumplir las normas de seguridad que regían para los cinematógrafos. La suspensión de su actividad cinematográfica provocó una importante disminución del público, 33.461 (80,34%) espectadores, y de la recaudación, 5.480,05 (79,83%) pesetas. Aunque el Petit Palais, funcionó durante todo el año, también le afectó la reducción, aunque en menor proporción: 13.893 (21,17%) espectadores y 1.165,26 (8,98%) pesetas en ingresos.

El mayor tiempo durante el que permaneció abierto el Cine de la Plaza, seis meses, antes de cerrar de forma definitiva, y la mejora de los resultados del Petit Palais, lograron en 1914 invertir momentáneamente, en 6.979 (11,64%) espectadores y 555,06 (4%) pesetas los ingresos, la caída registrada el año anterior.

La tercera etapa, 1915-1916, abarca el declive y final de los pioneros de la exhibición estable. Tras quedarse solo el Petit Palais vio como su actividad cinematográfica se reducía a ocho meses en 1915 y cuatro meses en 1916, debido a las disputas entre los socios, que ya hemos relatado anteriormente. Consecuencia de ello fue la reiterada reducción de la rentabilidad del cinematógrafo en los dos últimos años que funcionó: perdía 8.444 (15,57%) espectadores en 1915 y 34.682 (75,72%) en 1916, mientras que los ingresos disminuían en 1.956,05 (17,02%) pesetas y 7.419,80 (77,83%), respectivamente. Esto situó, en el momento de su destrucción, el número de asistentes en 11.120 y el de los ingresos en 2.112,90 pesetas.

La agitada vida empresarial que acompañó al Petit Palais no le impidió obtener, entre diciembre de 1911 y abril de 1916, durante el tiempo que funcionó, la cifra de 231.375 espectadores y una recaudación de 48.505,29 pesetas. Estas cantidades representaban el 54,77% de los espectadores y el 60,61% de los ingresos totales que lograron los pioneros de la exhibición entre 1909 y 1916.

La magnitud de las mismas adquieren todo su significado si las comparamos con las del Cine de la Plaza, 11.508 (22,51%) espectadores y 18.015,72 (26,37%) pesetas, que funcionó también durante seis años, aunque cuatro meses menos. Los resultados de los otros dos cines, el Gran Cinematógrafo Bilbao 62.775 (14,85%) y 10.861,05 (13,57%) y Cine España, 16.707 (3,96%) y 2.634 (2,64%), eran claramente inferiores, debido al escaso tiempo que estuvieron abiertos, nueve meses en los dos casos.

Merece la pena detenerse un momento con el Gran Cinematógrafo Bilbao, ya que si analizamos las cifras que logró, en términos relativos, tendremos que su rentabilidad fue superior a la del Petit Palais. El Cinematógrafo Bilbao consiguió que el número de espectadores por mes fuesen de

6.975 y los ingresos de 1.186,78 pesetas, mientras que el Petit Palais alcanzó una media mensual de 4.820 espectadores y de 1.010,25 pesetas.

4.7.1. *Evolución de la programación*

Es difícil delimitar con precisión como evolucionó la programación de los cinematógrafos baracaldeses, dado que la información es escasa, aunque vamos a plasmar cuando menos sus rasgos más sobresalientes. Dos fueron las tendencias que recorren este período, por un lado tenemos la proyección de películas, y por otro la exhibición de éstas en combinación con las variedades.

Esta segunda posibilidad fue una de la formas que encontró en su camino el cinematógrafo para afianzar su difusión en los primeros tiempos, antes de que se consolidase como espectáculo autónomo, dotado de su propia red de locales. En un fecha tan temprana como noviembre de 1900 el Salón Actualidades de Madrid comenzó a programar películas en la primera sesión, y espectáculos de variedades en la segunda¹⁰³.

Una fórmula a la que se sumaron también los teatros madrileños Apolo y Romea, y que pronto se extendió a provincias, manteniéndose la misma hasta la I Guerra Mundial¹⁰⁴. Salaün también recoge el dato de que durante la temporada 1917-18 el Teatro Eldorado de Barcelona seguía apostando por las variedades y el cine, y aporta la opinión de la empresa barcelonesa sobre ambos espectáculos, que constituían «la cristalización de nuestra época inquieta, que quiere poner elegancias espirituales sin aspirar a descifrar modelos insolubles. (...) Los espectadores del mundo entero quieren ver, en breve espacio de tiempo, concentradas visiones sintéticas en que se funde el ritmo y la gracia con un poquitín de cerebral emoción»¹⁰⁵.

La simbiosis que se generó entre el cinematógrafo y las variedades, dos fenómenos eminentemente urbanos y que en ese marco van a conocer un gran desarrollo, derivó en una complementariedad ejemplar entre ambos espectáculos. Un paradigma de la misma fue en Bilbao la programación del Cinematógrafo de las Cortes que abrió sus puertas en mayo de 1907, y el Pabellón Vega y el Salón Vizcaya, que lo hicieron en marzo de 1910. Una detenida descripción del ambiente de esas sesiones lo encontramos en *El Liberal*, donde se puede leer:

Repiquea un timbre sin cesar; va a comenzar la sección. Mucho público se amontonan en las taquillas y puertas de entrada. Mujeres pocas:

¹⁰³ Josefina MARTÍNEZ (1992): *Los primeros veinticinco años de cine en Madrid, 1896-1920*, Madrid, Filmoteca Española, Consorcio Madrid 1992, p. 75.

¹⁰⁴ Serge SALAÜN (1990): *El cuplé (1900-1936)*, Madrid, Espasa Calpe, p. 142.

¹⁰⁵ Manuel VÁZQUEZ MONTALBÁN (1974): *Cien años de canción y music-hall*, Barcelona, Seix-Barral, p. 206; citado por Serge SALAÜN: *op. cit.*, p. 76.

unas con cara demacrada, ojeras pronunciadas y labios muertos... carne barata que se brinda para goces, otras de charla airada y picaresca y alguna modosita, sencilla, acompañada. Hombres muchos, más de los precisos para llenar el local, obreros jóvenes que ocuparán las localidades más económicas, algunos caballeros, pocos, y otros que lo parecen, muchos y jóvenes que... visten bien.

Ha comenzado el espectáculo. Sobre la tela blanca se desarrolla una trama novelesca; con maestría relativa documenta uno de palabra la acción cinematográfica. Los alborotadores indispensables que demuestran lo contrario de lo que se proponen, interrumpen con frecuencia el relato; los educados y los interesados con la película, se molestan, aumentando estos con sus protestas el alboroto. Concluida la película se alza la tela blanca¹⁰⁶.

A continuación intervenía un acróbata, una cantante cuyos cuplés «intencionados y picarescos», el público coreaba, volvía a funcionar el «aparato biográfico», cerrándose la sesión con el número más esperado del programa:

Aparece una mujer envuelta en fina bata y con cosas brillantes en dedos y orejas. Es la «sugestiva fulana», la que llena el salón todas las noches, la que resta aplausos a los demás números. Pisa las tablas con la soberanía del ídolo que esta entre sus adoradores. Recita un monólogo y le interrumpen con frecuencia. ¿Les interesa poco el monólogo? Sin duda. Lo que les interesa ella lo sabe. Comienza a desnudarse; va desenvolviéndose de fremolas cuajadas de encaje, vaporosas, quedándose solamente con una, fina y cortilla. (...)

Se retira ella; pero de nuevo aparece ante la insistencia de las llamadas y complace a la multitud, ávida de recrear la vista en sus encantos, desenvolviéndose de la prenda y dejándose admirar envuelta en una telilla rosada pegada a la carne.

Ha concluido el espectáculo.

En esa misma línea de combinar las películas con las variedades se situaron el Gran Cinematógrafo Bilbao, Cine España y el Cine Petit Palais. Este tipo de programación nutrió la corta vida de los dos primeros, tomando el relevo de la misma el Petit Palais, al menos hasta enero de 1913 en que parece que comenzó a programar cine exclusivamente, aunque desconocemos si este cambio fue definitivo; lo que si es seguro es que desde julio de 1915 hasta su desaparición en abril de 1916 exhibió únicamente cine. Modalidad de programación a la que recurrió el Cine de la Plaza durante los seis años que estuvo abierto.

Tanto el Cine de la Plaza como el Petit Palais incorporaron a su programación cinematográfica, desde el 14 de septiembre y el 9 de noviembre de 1913, respectivamente, las sesiones infantiles. Es posible que estas

¹⁰⁶ José ALMENDRAL: «En el “cine”», *El Liberal*, 10 de agosto de 1910, p. 3.

surgieran como una consecuencia, aunque tardía de la Real Orden de 27 de octubre de 1912, que establecía en su artículo tres la prohibición de acceder a las sesiones nocturnas de los cinematógrafos a los menores de diez años que acudiesen solos.

El control sobre la asistencia de éstos se matizaba en el artículo 4, pues se autorizaba a «las Empresas para dedicar secciones exclusivamente cinematográficas diurnas para los niños en la cuales se exhiban películas de carácter instructivo o educador, como representaciones de viajes, escenas históricas, etc.»¹⁰⁷.

Los precios de estas sesiones, que no experimentaron variaciones durante esta época, fueron de 10 céntimos, no obstante el Petit Palais en algunas ocasiones, durante 1915 y 1916, llegó a cobrar 15 céntimos.

La estabilidad de los precios de las entradas de los cinematógrafos fue la tónica predominante en estos primeros ocho años de exhibición cinematográfica. El Cine de la Plaza empezó (1909) y terminó (1914) cobrando 20 céntimos en general y 30 en preferencia, un similar comportamiento apreciamos también en el Petit Palais, que abrió (1911) con 15 y 25 céntimos en general y 30 en preferencia y cerró (1916) con los mismos en general y 30 y 50 céntimos en preferencia.

En cuanto al Gran Cinematógrafo Bilbao y al Cine España, indicar que los dos mantuvieron los mismos precios durante los nueve meses que funcionaron. En el primero, la entrada de general costaba 15 céntimos y la de preferencia 30; mientras que en el segundo fue de 15 (general) y 25 (preferencia) céntimos, aunque a veces llegó también hasta los 30 en 1911.

Esta leve oscilación global de los precios de las entradas no implicó que no variaran nunca, al contrario hubo continuas fluctuaciones, en algunos casos a la baja como ocurrió con el Cine de la Plaza en 1910 y 1911 durante los cuales la general llegó a costar a veces 15 céntimos y la preferencia 25.

En cambio durante 1912 los precios oscilaron entre los 10 y 25 céntimos para la general y entre 25 y 50 para la preferencia. Otro tanto podemos decir del Petit Palais donde la banda de los precios fue mayor, situándose en los años 1913-15 entre los 20 y los 50 céntimos en las localidades de general, y los 30 céntimos y 1,5 pesetas en las de preferencia, en ambos casos los precios de las entradas son los mínimos y los máximos, existiendo en medio un gama más amplia.

Estas variaciones, sobre todo en relación a los precios más elevados, que hay que considerar como excepciones, estaban en función de los espectáculos de variedades que se presentaban. Por ello en su tramo final, a partir de julio de 1915, cuando los precios bajaron hasta situarse en nive-

¹⁰⁷ *Gaceta de Madrid*, 28 de noviembre de 1912, p. 552.

les parecidos a los de 1912, 15 y 25 céntimos en general y 30 y 50 en preferencia, se debió a que la programación era exclusivamente cinematográfica.

A pesar de las cuatro tentativas que surgieron para consolidar la exhibición cinematográfica en Barakaldo ninguna lo logró. Dos de ellas, el Gran Cinematógrafo Bilbao y el Cine España, fueron muy breves, apenas funcionaron nueve meses. Las otras dos, el Cine de la Plaza y el Petit Palais, lograron desarrollar su actividad durante un tiempo más amplio, en torno a cinco años, coincidiendo durante el período 1911-1914, aunque no por ello estuvo exenta de problemas e interrupciones.

En esta etapa, en la que se asienta la exhibición estable, el espectáculo cinematográfico en la anteiglesia se encontraba en un estado todavía embrionario, síntoma de esta circunstancia la encontramos en el hecho de que los cines funcionaban solamente dos o tres días a la semana por término medio.

El cine, aunque era ya un hecho cotidiano que estaba presente en la vida del municipio, le quedaba todavía un largo camino para consolidarse como una forma de entretenimiento masiva entre la población.

4.8. Cine al aire libre en las Fiestas del Carmen

En los pueblos de la margen izquierda de la Ría del Nervión el primer contacto de los vecinos con el cinematógrafo tuvo lugar durante sus fiestas patronales. La única excepción correspondió a Barakaldo, donde tanto las primeras sesiones cinematográficas como el primer cinematógrafo estable precedieron al cine en las fiestas. En 1910, seis años después de la presentación del cinematógrafo, fue cuando el cine al aire libre pasó a formar parte de la programación de los festejos del Carmen.

La Comisión de Policía, encargada de la preparación de las fiestas de ese año, señalaba en un escrito, fechado el 19 de junio, que

haciéndose eco de los justísimos deseos del vecindario en general y particularmente del anhelo de los habitantes del popular barrio del Desierto estima que los festejos que el próximo mes de julio se celebren con motivo de la festividad de Nuestras Sra. del Carmen, patrona de dicho barrio, deben ser de mayor importancia que los realizados en años anteriores, y, si posible fuera cual corresponde a población tan numerosa como esta Anteiglesia¹⁰⁸.

Para llevar adelante ese propósito contaban en esta ocasión con la cesión por parte de sus propietarios, Echevarrieta y Larrinaga, de la «amplí-

¹⁰⁸ AMB, Caja B.6.1.1, Expediente 20.

sima» campa de Murrieta, a la que calificaban como un «poderoso auxiliar», por ello «auguran gran concurrencia a las fiestas no tan sólo de los habitantes de la Anteiglesia, sino también de forasteros aprovechando estos las fáciles vías de comunicación que existen».

En este sentido hay que anotar el anuncio sobre las fiestas que publicaron en la prensa, que reflejaba ese giro que se quería dar a los festejos:

Prometen verse muy animados los festejos que, con motivo de la Festividad de Nuestra Señora del Carmen ha organizado el Ayuntamiento de Baracaldo.

Desde mañana hasta el día 24 ha de haber extraordinaria animación en la populosa anteiglesia, pues todos los días hay festejos para todos los gustos.

Las sesiones de fuegos artificiales y cinematógrafo que han de celebrarse las noches de los días 16, 17, 19, 21 y 24 han de llevar gran concurrencia, por lo que sería conveniente que la Compañía del ferrocarril de Bilbao a Portugalete organizase dos trenes especiales: uno para Bilbao y otro para Portugalete, que podrían salir de la estación del Desierto de once y media a doce de la noche.

Como el número de viajeros será suficiente para llenar ambos trenes, no dudamos que la Compañía atenderá nuestro ruego¹⁰⁹.

Con este talante, y disponiendo de un espacio festivo propio, los miembros de la Comisión prepararon un amplio programa de actividades en el que el cinematógrafo público ocupó por primera vez un lugar central en el mismo. El protagonismo que ahora asumía el espectáculo cinematográfico, signo elocuente de su pujanza, se prolongó durante varias décadas debido a la gran acogida que siempre disfrutó entre los vecinos.

El 4 de julio Juan Soler, empresario del Cine de la Plaza, remitió un escrito al Presidente de la Comisión de Festejos, en el que detallaba las condiciones para hacerse cargo de la exhibición del cine al aire libre. Eran estas:

- 1.º El precio será de sesenta y cinco pesetas por día de función, constando el programa de ocho películas que sumarán un metraje aproximado de 1.500 metros.
- 2.º Será de cuenta de la Comisión el suministro de fluido eléctrico, así como la instalación de la caseta y poste para sostener el lienzo.
- 3.º Corren de mi cuenta los gastos de instalación de los aparatos, lienzo para la proyección, películas, personal¹¹⁰.

En la adjudicación a Soler de las cinco sesiones cinematográficas programadas debió de influir el hecho de que éste organizó el 10 de julio una

¹⁰⁹ «Fiesta en el Desierto (Baracaldo)», *El Nervión*, 14 de julio de 1910, p. 1.

¹¹⁰ AMB, Caja B.6.1.1, Expediente 20.

función benéfica en su cinematógrafo, cuya recaudación líquida ascendió a 86 pesetas. Importe que entregó a la Comisión de Policía, que a su vez la trasladó a la Comisión de Beneficencia. Este dinero junto a otras 300 pesetas, previamente asignadas, se repartieron entre los pobres de la localidad el 15 de julio, día en que comenzaban los festejos.

El éxito que alcanzaron en esta edición las fiestas, con este nuevo planteamiento, cuyo hecho más visible fue que «resultaran concurridísimas las romerías», que se celebraron en la Campa Murrieta, animó a la Comisión de Policía a seguir en la misma línea, presupuestando el Ayuntamiento 2.200 pesetas para las de 1911.

La importancia que concedieron al cine al aire libre les llevó a elaborar un texto con los requisitos que debían cumplir quienes decidiesen concurrir con sus propuestas para hacerse cargo de las proyecciones cinematográficas¹¹¹.

En ellas se establecía que la caseta de proyección y el fluido eléctrico los pondría el Ayuntamiento, mientras el resto de los gastos, que comprendían el personal y las películas, corrían por «cuenta del proponente».

En cuanto a las películas que se exhibiesen se decía que debían ser morales, tener una extensión igual o superior a 150 metros, y de las seis, que habrían de proyectarse cada día, tres de ellas serían nuevas o que no se hubieran visto en Barakaldo.

Las proposiciones tenían que contemplar el precio para cuatro sesiones, y para uno o dos días más, por si se juzgase conveniente dar alguna más de las previstas inicialmente. Para poder participar en la subasta era requisito indispensable haber depositado una fianza de 50 pesetas, que se les reintegraría después de cumplir su compromiso. La Comisión se reservaba «el derecho de aceptar la proposición más ventajosa o rechazarlas todas si así lo creyera conveniente para los intereses del municipio; debiendo los licitadores presentar sus ofertas por escrito». También se recogía que las proyecciones se celebrarían de 8 a 10 de la noche, alternándose las mismas con la actuación de la Banda de música, en las fechas que se designasen entre los días 16 y 23 de julio.

Tres fueron las propuestas que se recibieron en el Ayuntamiento. La primera, fechada el 3 de julio, estaba firmada por Pedro Ugalde, de Barakaldo. En su oferta planteaba dos precios: «ochenta pesetas por cada sesión de seis películas y de 1.200 a 1.500 metros de cinta, y de 1.500 a 2.000 metros ochenta y siete pesetas por cada noche»¹¹². Para las dos sesiones opcionales ofrecía un descuento del 12 por ciento sobre los precios anteriores.

¹¹¹ *Ibidem*.

¹¹² *Ibidem*.

La segunda, enviada el día 5, desde Logroño, la suscribía José Rocamora, propietario del Real Cine Rocamora-Hijo. En ella proponía la exhibición de 1.000 metros de película y un explicador por un coste de 100 pesetas por un día, 200 por dos días y 275 por tres días. «Siendo más los días de exhibición los precios serán convencionales de común acuerdo entre la Corporación y el solicitante»¹¹³.

En la tercera, remitida el 7 de julio desde Bilbao, Manuel Gutiérrez planteaba dar tres días de proyecciones, a razón de seis películas cada jornada, con una extensión de 900 a 1.100 metros, por las que cobraría 65 pesetas por cada una¹¹⁴.

La Comisión de Policía adjudicó las sesiones cinematográficas, que tuvieron lugar los días 18, 20 y 22, a Gutiérrez. Su propuesta, aunque era la más económica de las recibidas, había llegado cuatro días después de que el plazo expirase y no cumplía una de las condiciones fijadas para concurrir a la subasta, en la que se indicaba que el presupuesto era para «dar cuatro sesiones cinematográficas» y no tres como hizo Gutiérrez. Lo normal hubiera sido encargar la proyección del cine al aire libre a Ugalde, ya que era el único de los tres licitadores que se había ajustado al pliego de condiciones que se había fijado para las mismas.

Al año siguiente, 1912, se volvió a convocar un nuevo concurso para asignar la exhibición del cine durante las fiestas. En la documentación municipal no figura ninguna oferta, salvo la de Manuel Gutiérrez, que fue quién se encargó del cine al aire libre los días 16, 18 y 20 de julio.

El programa que ofreció, según relataba en una carta enviada el 26 de junio a la Comisión de Policía, estaba compuesto por seis películas, cuyo coste era «doscientas diez pesetas, quince pesetas más que en años anteriores, por querer VV. 600 metros más de películas»¹¹⁵. Para que las sesiones resultasen más amenas decidió «llevar un buen explicador», para que comentase las cintas durante el transcurso de la proyección. Tres días después, el 29 de junio, remitía una nueva misiva, dirigida a Prudencio Ybarra, presidente de la Comisión de Policía, en la que le comunicaba un rebaja de 7,5 pesetas en el coste de cada una de las sesiones cinematográficas: «Habiendo conseguido de mi Empresa¹¹⁶ alguna mejora en el precio de las películas, comunico a V. que puedo ofrecer a V. la proyección cinematográfica en 62,50 por día en vez de las 70 que propuse en mi anterior, con las mismas condiciones de instalación y fluido por cuenta de esa Comisión»¹¹⁷.

¹¹³ Ibídem.

¹¹⁴ Ibídem.

¹¹⁵ AMB, Caja B.6.1.1, Expediente 24.

¹¹⁶ Se refiere al Salón Vizcaya de Bilbao, dónde trabajaba como operador.

¹¹⁷ Ibídem.

La principal novedad que ofreció el cine en las fiestas durante 1913 fue su extensión a otros barrios del municipio. A las tradicionales proyecciones cinematográficas de la Campa Murrieta en el barrio del Desierto, se sumaron las que se programaron en Retuerto, El Regato, Burceña, Irauregi, San Vicente, Alonsotegui y Plaza de los Fueros¹¹⁸.

Las sesiones de cine al aire libre que tuvieron lugar durante las fiestas del Carmen, los días 16, 17, 19 y 20 de julio, compuestas por seis películas y un metraje de 1.300 a 1.500 metros cada día, al igual que las que se proyectaron en los demás barrios, corrieron a cargo nuevamente de Manuel Gutiérrez, que percibió por todas ellas la cantidad de 670 pesetas.

La experiencia de extender las sesiones cinematográficas a los barrios durante el período de las fiestas se continuó en 1914, aunque se redujeron a dos las del Desierto, los días 17 y 18. Las restantes, una por cada barrio, se fijaron de la siguiente forma: Retuerto (2 de agosto), El Regato (16 de agosto), Alonsotegui (24 agosto), Irauregi (2 de septiembre), Burceña (13 de septiembre), Los Fueros (20 de septiembre) y San Vicente (4 de octubre).

El costo total de las nueve sesiones ascendió a la cantidad de 650 pesetas, que fueron adjudicadas a la propuesta presentada por Laureano Gutiérrez y Ambrosio Echave. En una carta enviada al Presidente de la Comisión de Festejos, Gutiérrez y Echave se comprometían a dar «secciones de cinematógrafo con películas muy morales, a condición que las cintas se probaran estando presentes los señores de la Comisión y de esta forma escogerán las que más les agraden de dichas películas»¹¹⁹. El programa que proponían era de seis cintas, oscilando el metraje total entre los 1.600 a 1.800 metros por sesión.

El calendario de festejos que el Ayuntamiento había programado debió suspenderse en el mes de agosto como consecuencia del estallido de la I Guerra Mundial. Una Real Orden del Ministerio de Gobernación prohibió a los Ayuntamientos «la inversión de fondos municipales en toda clase de festejos, a causa de la gran crisis de trabajo por que atraviesa la Nación con motivo del conflicto europeo»¹²⁰.

En la sesión celebrada el 26 de agosto para tratar esa disposición gubernamental, la Corporación adoptó el acuerdo de suspender «todo festejo público que represente gasto para el erario municipal». La medida afectó a las fiestas que faltaban por celebrarse en Irauregi, Burceña, Los Fueros y San Vicente, lo que se tradujo en la suspensión de las sesiones cinematográficas programadas. Una medida que se extendió, mientras duró la guerra europea, al conjunto del cine al aire libre y otros festejos, que desapa-

¹¹⁸ AMB, Caja B.6.1.1, Expediente 27.

¹¹⁹ AMB, Caja B.6.1.1, Expediente 28.

¹²⁰ *Ibidem*.

recieron de la programación de fiestas debido a «la crisis general de trabajo y la económica del Municipio»¹²¹.

Esta determinación del Ayuntamiento provocó, en 1915, el envío de un escrito, firmado por «Varios vecinos y comerciantes», a *El Liberal*, en el que manifestaban su total disconformidad con la misma ya que suponía limitar de manera significativa el atractivo de las fiestas, restando por ello elementos de interés para su necesaria potenciación:

En primer lugar ha suprimido el cinematógrafo público, los fuegos artificiales, las carreras de cintas, espatadanzaris y otros números vistosos, celebrados en años anteriores.

Esto lo justifican con la mala situación del Erario municipal. Es notorio que en estas fiestas las cantidades desembolsadas han vuelto a ingresar triplicadas en concepto de impuesto de consumos.

No contentos con estas supresiones han disminuido también las horas de las romerías nocturnas, pues se ha fijado el límite de diez a diez y media, cuando años anteriores duraban hasta las once de la noche los días laborables y las doce los festivos. También se ha acordado no permitir toquen los manubrios.

Nosotros preguntamos, ¿tendrán alguna relación positiva con el Erario municipal estas medidas, o por el contrario, como así creemos nosotros, no les perjudican en cantidades no despreciables?

Para acabar de coronar el fracaso y estulticia de su gestión en este asunto, nuestros apreciables ediles no han encontrado otro remedio para salvar la próxima bancarrota de nuestro Erario que cobrar a los poncheros, cafetines y choznas un impuesto que excede a la cantidades cobradas en años anteriores¹²².

4.9. Interpelación en el Congreso de los Diputados sobre la seguridad en los cines

Apenas había transcurrido año y medio de la primera sesión pública del cinematógrafo, cuando el 4 de mayo de 1897 el nuevo espectáculo protagonizó la primera catástrofe: el incendio del Bazar de la Caridad en París, en el que murieron 140 personas y resultaron heridas más de 300. El origen de la tragedia tuvo lugar en un cinematógrafo equipado con un aparato patentado por Josphe-Henry Joly y Ernesto Normandin, este último en declaraciones a la prensa, que recogía *El Nervión*, hablaba sobre las causas que habrían provocado el suceso:

No me es posible precisar de un modo y terminante las causas que dieron origen al incendio; pero lo cierto es que puede observar que en el apa-

¹²¹ AMB, Caja B.6.1.1, Expediente 30.

¹²² Varios vecinos y comerciantes: «Sobre las fiestas del Carmen. El fracaso y la estulticia del Ayuntamiento», *El Liberal*, 15 de julio de 1915, p. 2.

rato del cinematógrafo se produjo una explosión instantánea, cuya fuerza apagó la lámpara de dicho aparato.

Inmediatamente volvió a encenderse brotando grandes llamas que prendieron a la colgadura inmediatas, iniciándose un incendio formidable.

Aunque no me daba cuenta exacta del mucho daño que esto iba a causar, traté de poner remedio, pero no pude conseguirlo¹²³.

La causa de la tragedia del Bazar de la Caridad, «una magnífica fiesta cuyos productos habían de aliviar la tristísima situación de miles de familias necesitadas»¹²⁴, se debió a una imprudencia del ayudante del operador del cinematógrafo:

L'enquete révèle qu'imprudemment l'assistant de l'opérateur avait craqué une allumette près de l'ouverture d'une bonbonne d'éther qui alimentait le chalumeau oxyéthérique; c'était donc le système d'éclairage employé et non le cinématographe lui-même qui était responsable de la catastrophe¹²⁵.

La tragedia parisina no tuvo ninguna repercusión en España en materia de seguridad, excepto en Zaragoza, donde el Ayuntamiento dictó el 27 de agosto de 1897 «una estricta normativa que tenía como objetivo principal atajar la potencial peligrosidad del Cinematógrafo, yendo más allá del Real Decreto de octubre de 1885, muy laxo en cuanto a los edificios no permanentes»¹²⁶.

Los repetidos incendios que sucedían en los cinematógrafos, todos ellos sin víctimas, como los que se produjeron en las ciudades de Santiago (1902), Valencia (1904), Murcia (1906), Vigo (1907), San Sebastián (1907), Barcelona (1908) y Sabadell (1912) determinó que se comenzase a regular la seguridad en los espectáculos cinematográficos. La primera norma, correspondió a una Orden del marqués de Vallido, en la que éste ordenaba «a sus subordinados que inspeccionen todos los cinematógrafos para clausurar los locales que no tengan las condiciones exigidas por el reglamento de espectáculos públicos»¹²⁷.

A esta Orden siguió el Real Decreto que el Ministro de la Gobernación Juan de la Cierva y Peñafiel dio en Sevilla el 15 de febrero de 1908, al que ya hemos aludido anteriormente, en el que se reglamentaban las condiciones que debían tener los cinematógrafos.

¹²³ «El incendio del Bazar de la Caridad», *El Nervión*, 6 de mayo de 1897, p. 2.

¹²⁴ «Espantosa catástrofe», *El Nervión*, 5 de mayo 1897, p. 1.

¹²⁵ Jacques DESLANDES et Jacques RICHARD (1965): *Histoire comparée du cinema. Du cinématographe au cinema 1896-1906*, París, Casterman, tomo II, p. 24.

¹²⁶ Agustín SÁNCHEZ VIDAL (1994): *op. cit.*, p. 174.

¹²⁷ *El Liberal*, Murcia, 3 de marzo de 1907, citado por Manuel MUÑOZ ZIELINSKI (1985): *op. cit.*, p. 101.

En su artículo 1 se decía: «Los pabellones provisionales destinados a cinematógrafos habrán de construirse con materias incombustibles y con la solidez suficiente para garantizar su estabilidad. Los edificios que para el mismo se construyan con carácter permanente se ajustarán en todo a las prescripciones del Reglamento de teatros y a las de este decreto»¹²⁸.

A pesar de esta regulación de los espectáculos cinematográficos se siguieron produciendo los incendios en los mismos, todavía sin consecuencias para los espectadores, hasta que el 27 de mayo de 1912 tuvo lugar la tragedia de Villarreal, en la provincia de Castellón, que causó 61 muertos y 150 heridos. El relato de este luctuoso suceso lo podemos seguir en las páginas de *El Liberal*:

En Villarreal (Castellón) ocurrió anoche una horrible catástrofe a consecuencia de un incendio ocurrido en un cinematógrafo.

El local habilitado para cine era un antiguo almacén de maderas, situado en la calle de la Estación, número 27.

Medía catorce metros de largo por seis de ancho tenía una y con cabida para 300 personas.

Componíase de entrada general, constituida por bancos inmediatos al escenario, y preferencia, formada por una meseta de madera, algo más alta, junto a la cabina del operador.

El local tenía dos puertas, una junto a la cabina, de dos metros de ancho, y otra más pequeña, al lado del escenario, que daba a una casa de vecindad.

Anoche llenaban el salón 280 personas.

Verificábase la penúltima sección, cuyo programa había terminado, y, como regalo se proyectaba la película Litte Moritz, repórter fotógrafo.

De pronto se incendió la película.

El operador, para apagar el fuego cortó la película, pero al caer esta incendiada sobre otras, que acaba de proyectar, se originó el incendio¹²⁹.

La tragedia de Villarreal provocó el envío, el día 29 de mayo, de una circular del Ministro de la Gobernación, Antonio Barroso y Castillo, a todos los gobernadores. En ella se reiteraba que no se debía permitir la celebración de espectáculos públicos en aquellos locales que no cumpliesen las condiciones establecidas en el Reglamento de 27 de octubre de 1885,

ni el funcionamiento de cinematógrafos que no cumplan los preceptos del Real decreto de 15 de febrero de 1908, y que no tengan cabinas de fábrica de ladrillo o hierro, y dentro de ellas una o varias cajas refrigeradoras para guardar las bobinas, y los aparatos de proyección con pantalla automática de agua para amortiguar la intensidad del foco, y cajas protectoras sistema Mallet o

¹²⁸ *Gaceta de Madrid*, 17 de febrero de 1908, p. 679.

¹²⁹ «El incendio del cine», *El Liberal*, 29 de mayo de 1912, p. 1.

análogo, pero con guillotina; debiendo ser la instalación eléctrica para proyecciones de tubo Bernan u otra parecida, sin consentirlo de ninguna otra clase¹³⁰.

Teniendo, por tanto, que clausurarse todos los locales que no reuniesen las disposiciones vigentes en materia de seguridad. Días después, el 4 de junio, el Ministro de la Gobernación remitía al Gobernador Civil de Vizcaya, Manuel Novella, un telegrama en el que le informaba que «el diputado señor Santa Cruz ha presentado en el Congreso una denuncia contra un cine de Barakaldo en el que existe inminente peligro de que ocurra una catástrofe»¹³¹. La acusación de la que daba cuenta el vespertino bilbaíno había sido formulada por el Emilio Santa Cruz Chordi¹³² en el Congreso de los Diputados, un día antes, el lunes 3 de junio. En su intervención el diputado castellonense había manifestado:

Se me denuncia, en una carta sin fecha que he recibido hoy, que en Baracaldo está funcionando un cinematógrafo, en el piso primero de una casa de vecinos, en condiciones las peores posibles. Se me añade que es de temer que, por cualquier circunstancia, se determine allí una catástrofe, parecida a la que lamenta hoy el país entero, ocurrida en Villarreal.

Yo no me he parado a averiguar la veracidad o exactitud de los datos que se dan, creo que esto es más fácil hacerlo al Gobierno. Las representaciones de ese *cine* fueron suspendidas hace siete meses y volvieron a autorizarse por la Junta de espectáculos, y como quiera yo pretendo, Sr. Ministro de Fomento, y de esta suerte quiero justificar el que haga la denuncia a la Cámara y a S.S., como quiera que yo pretendo que se abonen en la cuenta de la previsión todas aquellas partidas que hubieran de cargarse después en la cuenta de la responsabilidad de las autoridades encargadas de velar por el cumplimiento de la ley que regula esa clase de espectáculos, yo suplico a S.S. que tome las medidas oportunas o le ruegue a su compañero el Sr. Ministro de la Gobernación que lo haga (El Sr. Ministro de Fomento: ¿Dónde?) En Baracaldo, en Vizcaya. Que se adopten las medidas necesarias para que no pueda ocurrir un incidente tan lamentable como el que acabamos de saber que ha ocurrido en Villarreal¹³³.

El Gobernador Civil trasladó, el 4 de junio, al Alcalde de Barakaldo, Pablo de Arregui, el contenido del telegrama del Ministro de la Gobernación en el que se instaba a que se adoptasen «las medidas necesarias para

¹³⁰ *Boletín Oficial de la Provincia de Vizcaya*, Bilbao, 31 de mayo de 1912, p. 754.

¹³¹ «El cine de Baracaldo», *El Porvenir Vasco*, 4 de junio de 1912, p. 1.

¹³² Diputado del Partido Republicano por el distrito electoral de Castellón de la Plana, formaba parte en el Congreso de la minoría radical que dirigía Alejandro Lerroux.

¹³³ *Diario de las Sesiones de Cortes, Congreso de los Diputados*, Madrid, núm. 129, 3 de junio de 1912, p. 3.522.

garantizar la seguridad de los concurrentes a dicho espectáculo o decretar inmediatamente el cierre»¹³⁴.

El Alcalde redactó un escrito, el 5 de junio, que remitió al Gobernador, dando de esta forma exacto cumplimiento de la orden recibida, en la que se le solicitaba también información con toda urgencia sobre el asunto. En él explicaba que se había personado en compañía del arquitecto municipal en el Cine de la Plaza y el Petit Palais «toda vez que el mentado oficio no se concreta cual de estos dos cinematógrafos es el denunciado»¹³⁵. Tras realizar un minucioso reconocimiento, contar con la opinión del arquitecto municipal y de acuerdo con los antecedentes que figuraban en el Ayuntamiento, las únicas deficiencias observadas, en el Cine de la Plaza, correspondían a la falta de un cajetín para recoger los hilos del fluido eléctrico; mientras que las del Petit Palais se ceñían a que carecía de un caja metálica para guardar las películas y de cajetines para hacer lo mismo con los conductores eléctricos.

Concluía su informe señalando que los dos cinematógrafos de la anteinglesia funcionaban «por autorización de la Junta provincial de espectáculos previo reconocimiento e inspección de los mismos, por lo cual en vista de que según la opinión del mencionado Sr. Arquitecto municipal, las deficiencias anotadas, y que repito, he ordenado se corrijan con urgencia, no son de transcendencia inmediata, le pongo en el superior conocimiento de V.E. a los fines que estime procedentes».

La denuncia del diputado Santa Cruz parecía que concluía de esta forma, pero otro hecho también luctuoso la realimentó de nuevo unos meses más tarde: la tragedia del Teatro-Circo del Ensanche de Bilbao, que el domingo 24 de noviembre causó la muerte de 44 personas, la mayoría niños.

El Nervión, que en su portada del lunes 25 publicaba una esquela del Ayuntamiento de Bilbao en la que se expresaba el dolor de la villa por la catástrofe, ofrecía la siguiente descripción de los hechos, según relataba un testigo:

El local estaba completamente lleno, siendo numerosos los niños de ambos sexos, especialmente en la galería alta.

Transcurrió el tiempo sin novedad alguna, hasta las cinco y cuarto.

A esta hora comenzó la exhibición de la película “¿Quién ha robado el millón?” y llevábamos contemplándola durante unos minutos, cuando la película tomó cierto tinte rojizo.

En el mismo momento se oyó un grito y simultáneamente la voz de ¡fuego!¹³⁶.

¹³⁴ AMB, Caja B.6.2.1, Expediente 24.

¹³⁵ *Ibidem*.

¹³⁶ «La espantosa catástrofe de ayer en el Circo del Ensanche», *El Nervión*, 25 de noviembre de 1912, p. 1.

Este grito fue el auténtico desencadenante de las fatales consecuencias que a continuación se sucedieron:

El público que ocupaba el patio se lanzó a la calle apresuradamente para ver lo que ocurría, mientras en las escaleras de acceso a la galería se desarrollaba una verdadera catástrofe.

En medio de un griterío ensordecedor oíanse continuadas voces angustiosas pidiendo auxilio y el público más bien rodaba que bajaba por aquellas estrechas escaleras, estrujándose, cayéndose y pisoteándose (...).

Desde el primer momento se apreció que la catástrofe había revestido grandes proporciones y se procedió inmediatamente a la penosa tarea de extraer a los muertos y prestar el debido auxilio a los heridos que eran muchos.

Días después, tras la celebración de los funerales en memoria de las víctimas, se reunió la Junta Provincial de Espectáculos Públicos, en la que el Gobernador Civil informó de la recepción de un despacho del Ministro de la Gobernación disponiendo que se procediese «inmediatamente a revisar todos los locales y edificios que se destinan a espectáculos públicos y que se proceda a llevar a cabo la clausura de todos aquellos que no reúnan las debidas condiciones de seguridad, aún cuando su funcionamiento esté autorizado por cualquier autoridad»¹³⁷.

La tragedia de Bilbao suscitó otra vez la preocupación del diputado Santa Cruz por la seguridad de un cine baracaldés, lo que le llevó a reiterar su denuncia, que se materializó en una nueva interpelación, el 2 de diciembre, en el Congreso de los Diputados, dirigida al Ministro de la Gobernación:

A raíz de ocurrir en Villarreal una catástrofe con motivo de un espectáculo cinematográfico recibí una denuncia de Baracaldo que me apresuré a poner en conocimiento de S.S. Se quejaban de que funcionaba un cinematógrafo en un segundo piso de una casa de vecindad, en condiciones que podían determinar una catástrofe espantosa, tremenda, mayor que la de Villarreal, me dicen. (...)

Por existir en este de Baracaldo condiciones especiales, se había ocupado de él también el ex ministro de la Gobernación Sr. Cierva, y se dictó también la circular consiguiente, diciendo que se va a acontecer, y resulta que no se hace ni acontece nada.

Pero resulta que en Baracaldo, a pesar de la circular tan terminante de S.S., que he tenido el gusto de leer, sigue funcionando el mismo cine que denuncie en Junio, que estuvo un mes en suspenso, como el mismo donde ha ocurrido la catástrofe en Bilbao. Se hicieron apariencias de obras para cubrir las formas para que funcionara nuevamente desde Julio hasta la fe-

¹³⁷ «Junta de espectáculos», *El Noticiero Bilbaíno*, 29 de noviembre de 1912, p. 3.

cha. No se lo que habrá hecho el gobernador civil de Vizcaya; pero hoy recibo cartas, y me apresuro a decirlo, en que se denuncia el funcionamiento del cinematógrafo¹³⁸.

El Ministro de la Gobernación, tras agradecer la denuncia del diputado castellonense y de asegurarle que la circular que había enviado con motivo de la catástrofe de Bilbao no se convertiría en «letra muerta». Después de dar cuenta de las informaciones que estaba recibiendo, donde le informaban del cumplimiento de la misma y de la clausura de cinematógrafos, se refirió al motivo concreto de su interpelación:

En cuanto al caso de Baracaldo, inmediatamente que S.S. lo denunció yo trasladé la denuncia al gobernador; el gobernador tomó las providencias oportunas, y se clausuró por entonces aquel cinematógrafo. Después, según las referencias de S.S., parece que se han realizado algunas obras suficientes para asegurar la completa tranquilidad del público que concurre al espectáculo. No sé más de eso; pero esta misma tarde telegrafiaré concretamente al gobernador pidiéndole noticias, y me será muy grato ponerlas en conocimiento de S. S. si son favorables¹³⁹.

La persistencia en su denuncia o el dictamen negativo de la revisión que había emprendido la Junta de Espectáculos, tras el luctuoso suceso del Teatro-Circo del Ensanche, determinó que el día 3 de diciembre el Gobernador Civil ordenase la clausura de los dos cines de la Plaza de Vilallonga de Barakaldo¹⁴⁰. Mientras que el Petit Palais reinició sus sesiones en seguida, no ocurrió lo mismo con el Cine de la Plaza, objeto de la denuncia de Santa Cruz, que no logró autorización para reanudar su actividad cinematográfica hasta septiembre de 1913¹⁴¹.

4.10. El cinematógrafo, un espectáculo popular

La normalización de la exhibición cinematográfica, con la aparición de los primeros cinematógrafos estables, propició la inclusión de las películas junto a la música y el teatro en las veladas que promovían las organizaciones políticas y sociales del municipio. Nueve veladas, de las que se celebraron entre 1911 y 1913, usaron el cinematógrafo como parte o todo de las mismas.

¹³⁸ *Diario de las Sesiones de Cortes*, Congreso de los Diputados, núm. 192, 2 de diciembre de 1912, p. 5.586.

¹³⁹ *Ibíd.*, p. 5.587.

¹⁴⁰ «Cines clausurados», *El Porvenir Vasco*, 3 de diciembre de 1912, p. 1.

¹⁴¹ «Junta Provincial de Espectáculos», *El Nervión*, 6 de septiembre de 1913, p. 1.

Los republicanos, en seis ocasiones, fueron los más activos en su utilización. Recurrieron a él en 1911 el Centro Republicano (22 enero) y el Partido Republicano Radical (7 de noviembre), y en 1912 la Juventud Republicana (7 de mayo) y el Circulo Republicano (8 y 19 de noviembre y 3 de diciembre).

Las otras tres veces en que también estuvieron presentes las películas fueron en 1912: con la Juventud Vasca (2 de mayo) y la Escuela Laica (6 de septiembre); y la Asociación de Antiguos Alumnos Salesianos el 20 de diciembre de 1913.

Hemos conseguido documentar el contenido de tres de ellas, que se celebraron en cada uno de los años que hemos señalado anteriormente. Promovidas por organizaciones distintas y con objetivos diferentes, constituyen una muestra significativa, por lo que vamos a pasar a describirlas con más detalle.

La primera, en orden cronológico, corresponde a la que organizó, «a beneficio de los obreros sin trabajo con motivo de los últimos sucesos»¹⁴², el 7 de noviembre de 1911 el Partido Republicano Radical en el Cine España.

Las grandes funciones cinematográficas, así se las calificaba en el prospecto que se editó para anunciarlas, que tuvieron lugar desde las siete de la noche en adelante, estaban formadas por «seis preciosas y variadas películas y tres números de varietés». Estos últimos corrieron a cargo del «simpático Ramitos, la bella y sin rival Señorita Flora y sus dos hermanitas las simpáticas Vianitas y Federe, el simpático guitarrista baracaldés».

Tanto los artistas como el personal del cine y el empresario se habían brindado desinteresadamente para colaborar en este «acto humanitario». Para él que solicitaban la asistencia en estos términos: «Cómo no dudamos de la dignidad de los obreros baracaldeses, no les queremos decir que se retraigan en lo posible de cuantos gastos puedan suprimir, y acudan en masa a cooperar a tan humanitaria obra».

Un carácter diferente tuvieron los actos organizados el 2 de mayo de 1912 por la Juventud Vasca en «obsequio al Cuadro Dramático compuesto de estimados jóvenes de ambos sexos»¹⁴³. El programa de actos, que se prolongó durante todo el día, comenzó a la ocho de la mañana en la Plaza de Vilallonga donde se concentraron «la representación de la Juventud Vasca y demás entidades nacionalistas, el Cuadro Dramático y todos los adheridos», para marchar a continuación hacia El Regato. Allí, tras la misa, tuvieron lugar alardes de danzas, una comida al aire libre y una romería vasca.

Concluyó la jornada con la celebración de una velada en el Cine de la Plaza, que comenzó a las ocho, y en la que intervinieron el «Cuadro Dra-

¹⁴² AMB, Caja 217, Expediente 4.

¹⁴³ «Fiesta vasca», *El Noticiero Bilbaíno*, 30 de abril de 1912, p. 3.

mático de la Juventud Vasca, Orfeón y coro mixto, estrenándose la zarzuela de costumbres vascas de Azkue, Eguskia nora... y cantándose el Goizeco Izarra y el Itxaso». Tras lo cual se proyectaron dos películas, terminándose el acto con el canto del Himno Vasco. Los precios de las localidades fueron 1 peseta para la preferencia y 50 céntimos la general.

El propósito de recaudar fondos para erigir un monumento a San Juan Bosco en la Plaza de María Auxiliadora de Turín llevó a la Asociación de Antiguos Alumnos Salesianos a organizar una velada en el salón del Colegio el día 21 de diciembre de 1913. El programa que se preparó estaba dividido en tres partes: en primer lugar se interpretó una Sinfonía musical, a continuación se representó «el grandioso drama fantástico en cinco actos y en verso del universal don José Zorrilla titulado El alcalde de Ronquillo o del diablo de Valladolid»¹⁴⁴, y cerrando la velada tuvo lugar una «Proyección cinematográfica». Durante los entre actos, amenizando los mismos, actuó un «escogido sexteto».

Conviene anotar, porque es un síntoma de la importancia que concedieron los Salesianos a la exhibición cinematográfica, el hecho de que en una fecha tan temprana como 1913 contasen con una cámara de proyección, ya que no parece probable que alquilaran una para esta ocasión, toda vez que la sesión no fue exclusivamente cinematográfica y en la que, según el periódico bilbaíno, no se detallaban el número de las películas que se proyectaron ni los títulos. En relación a este aspecto de la veladas indicar que era una práctica habitual en aquellos años tal y como se desprende de las otras dos, de las que también conocemos parte de su contenido, excepto lo concerniente a la parte cinematográfica.

Para concluir este apartado hay que registrar la autorización que la Junta Provincial de Espectáculos concedió a Bernardo Zarza, el 8 de agosto de 1913, para que pudiese dar sesiones de cinematógrafo al aire libre en un jardín de su propiedad¹⁴⁵. Desconocemos el carácter que tuvieron estas proyecciones cinematográficas ni el tiempo que duraron, aunque tomando como referencia que el permiso le fue concedido en agosto, cabe pensar que se celebrasen sólo durante ese verano.

4.11. Reflejo del cinematógrafo en la prensa baracaldesa

Pocas son las referencias cinematográficas que aparecen en la prensa editada en Barakaldo durante este período,¹⁴⁶ a una de ellas, un anuncio

¹⁴⁴ «Velada en el Colegio de Salesianos», *El Nervión*, 20 de diciembre de 1913, p. 1.

¹⁴⁵ «Junta provincial de espectáculos», *El Porvenir Vasco*, 8 agosto de 1913, p. 1.

¹⁴⁶ Son cuatro semanarios: *El Eco de Barakaldo* (1909), *El Cascabel* (1909), *El Látego de Barakaldo* (1911) y *El Látego* (1912-1914).

publicado en *El Eco de Baracaldo*, ya hemos aludido al hablar del Cine de la Plaza. En este semanario también se encuentran tres menciones más, la primera aparece reflejada en la crónica dedicada a la romería celebrada el 16 de julio de 1909 en la plaza de Vilallonga: «La colección de fuegos artificiales brillantísima. El cinematógrafo será más, pero la pirotecnia es más típica del país»¹⁴⁷. De esta breve comparación que establece entre los fuegos artificiales y el cinematógrafo, parece inducirse la presencia de la exhibición de cine al aire libre durante la romería del Carmen, algo que no hemos podido confirmar en ninguna otra fuente, por lo que no podemos asegurar que efectivamente tuviera lugar, toda vez que en la repetición de esta romería no se alude a la presencia del cinematógrafo¹⁴⁸.

Por ello, nos inclinamos a pensar que se trataba más de ponderar los fuegos artificiales ante la presencia y el atractivo que ejercía el cinematógrafo en el conjunto de las fiestas de los pueblos, donde era un espectáculo en ascenso. Algo que también ocurrió en Baracaldo a partir de 1910, cuando las proyecciones cinematográficas comenzaron a formar parte del programa de las fiestas del Carmen, que el Ayuntamiento se propuso potenciar desde ese año, como ya hemos relatado en las páginas precedentes.

La segunda, que es la más significativa, corresponde a un amplio artículo en el que el cine es el eje del discurso. En el se plantea como pasar la tarde de un domingo lluvioso, la disyuntiva entre ir al teatro o ir al cine se resuelve en favor de este último, por ser un espectáculo más barato:

Así, pensando con seriedad acerca de la bondad de los domingos, meditaba la manera de pasar una tarde divertida. ¿Iríamos al teatro? ¿Iríamos al cine?

El teatro para mi era caro y mi situación pecuniaria espantosa. Decídime por fin, sin consultar con mi novia —la casta Penélope—, por el cine; iríamos al cine¹⁴⁹.

Tras decidir que asistiría al cine el articulista aportaba el siguiente testimonio de la sesión que presenció en el Cine de las Cortes de Bilbao: «Éramos ya en el cine. Las películas de este cine que yo digo —son todas, la mayoría—, tienen su moraleja. Son cuadros de relieve, cuadros palpitanes de vida y de calor, cuadros que se mueven en el ambiente de tal hora y tal fecha y que entonces también, viéndolos se movían con calor. ¡Y con qué calor!... Seguro estoy de la impresión que tuvieron los que, así como yo, presenciaron aquellas películas».

¹⁴⁷ «La romería de anoche», en *El Eco de Baracaldo*, núm. 9 (17 de julio de 1909), p. 3.

¹⁴⁸ «La repetición del Carmen», en *El Eco de Baracaldo*, núm. 10 (21 de julio de 1909), p. 3.

¹⁴⁹ J. Contreras: «En el cine. Mi novia, yo y el perro», en *El Eco de Baracaldo*, núm. 15 (7 de agosto de 1909), pp. 1-2.

La última mención corresponde a las fiestas de Erandio, en la relación de festejos, que iban a tener lugar, aparecían las proyecciones de películas al aire libre: «A las ocho de la noche cinematógrafo público en la plaza por la acreditada casa “Imperial” que exhibirá variado programa; y romería hasta las once amenizada por la Banda de tamborileros»¹⁵⁰. Las sesiones se celebraron los días 29 y 30 de agosto.

El otro semanario en el que hemos encontrado referencias al cinematógrafo es *El Cascabel*, donde se publicó un anuncio del Cine Bilbao desde el número tres (25 de septiembre) hasta el ocho (6 de noviembre), en este último número aparecieron dos. El que se incluía en la página dos decía:

Cine Bilbao

El más perfeccionado de España.

Emocionantes películas de la guerra del Rif.

Dos programas diarios.

Dos secciones de varietés.

El de la página tres, que era el que se había venido publicando regularmente, contenía este texto:

Cine Bilbao

Si queréis pasar una noche de farra, subid primero por la calle de las Cortes.

Allí veréis una verdadera iluminación. Es el CINE BILBAO.

Se pasa el rato agradablemente viendo las secciones de varietés.

¡Señores que chicas!

Todas las noches variado programa.

21, Cortes, 21.

Los propietarios de este cine, los hermanos Julián y Pablo Vega Heredia, fueron los que abrieron en Barakaldo, en 1910, el Gran Cinematógrafo Bilbao, conocido popularmente como Vega Heredia, del que nos hemos ocupado en detalle con anterioridad.

¹⁵⁰ «Fiestas en el Desierto Erandio», en *El Eco de Baracaldo*, núm. 19 (28 de agosto de 1909), p. 1.

Capítulo 5

Consolidación de la exhibición cinematográfica (1916-1929)

5.1. Marco económico y social

La industrialización fue el motor que impulsó la profunda transformación económica y demográfica que experimentó la Ría del Nervión desde el último tercio del siglo XIX. Al calor de la misma, que alteró de manera irrevocable su estructura productiva, se forjó un proceso paralelo de cambio social que implicó la transición de la sociedad tradicional a la sociedad capitalista de masas. Esta se puede considerar como consolidada en Bilbao y su área de influencia, los pueblos situados a ambos márgenes de la Ría, a finales de la década de los veinte.

En esos momentos (1930) la población era de 299.940, lo que suponía que el 61,82% de los habitantes de Vizcaya vivían en esa zona. Si comparamos estas cifras con las de 1877, 60.906 y 32,06%, tendremos que el aumento había sido de 239.034 personas (392%), igualmente se registró un peso mayor de los residentes de la Ría del Nervión sobre el total del territorio histórico, en concreto el incremento fue de un 29,76%¹.

Exponente, en un primer momento, de esta realidad social fueron los flujos migratorios hacia las nuevas zonas industriales que se habían ido creando, principalmente, en Barakaldo y Sestao. El aumento de la población trajo el surgimiento de los primeros asentamientos urbanos, que cristalizaron años después en núcleos obreros densamente poblados.

A pesar de la degradación de las condiciones de vida de sus habitantes, consecuencia de las actividades industriales, estos municipios acaba-

¹ Manuel GONZÁLEZ PORTILLA (dir.) (1995): *op. cit.*, p. 149.

ron asumiendo los rasgos que caracterizaban a las ciudades modernas, que Juan Pablo Fusi sintetizaba de esta forma:

a) por el carácter impersonal y anónimo de la vida colectiva (por aquel «desenraizamiento» de las masas de que habló Maurice Barrés); b) por la ruptura de los vínculos tradicionales de ascendencia de las familias notables (y de dependencia respecto de ellas); c) por la ausencia de vínculos generales de comunidad (sustituídos en todo caso, por subculturas de barrio); d) por la crisis del mundo religioso tradicional; e) por la aparición de una opinión pública más o menos articulada, e informada desde la última década del siglo XIX por una prensa barata y popular; f) por la aparición de nuevas formas de cultura colectiva, como el «music-hall», el cinematógrafo o el deporte².

Este cambio de vida supuso para la población que se integró en las nuevas formas productivas, en su mayoría campesina, un desarraigo social ya que implicaba el abandono tanto del lugar de residencia como de sus ocupaciones tradicionales.

Comportaba, igualmente, la disolución de la sociedad rural en las zonas donde se establecieron las industrias y una modificación radical del territorio, efecto, también, de las nuevas vías de comunicación que la industrialización necesitaba. Asimismo se produjo una aceleración en la forma de vida y por tanto un cambio importante en la percepción del entorno que hasta entonces conocían.

La fábrica y la ciudad, paradigmas en torno a los cuales se organizó la sociedad industrial, colaboraron a integrar a las tradicionales capas populares, formadas por campesinos, jornaleros y artesanos en la racionalidad económica que imponía la sociedad capitalista. Lo que implicaba para una parte de esta población, asentada en las nacientes zonas urbanas, asumir las pautas de la nueva organización capitalista del trabajo.

Esto significaba ejercer un trabajo nuevo y también, por tanto, adaptarse a nuevos horarios, nuevas relaciones personales, traslados y cambios de domicilio, ubicación en medios socioculturales radicalmente distintos del medio de procedencia. Del cambio de trabajo se derivaron otros cambios subsidiarios importantes que, a fin de cuentas, determinaron la transformación decisiva de la forma de vida no sólo de personas aisladas sino de familias enteras³.

La transformación que se estaba operando en el conjunto de la sociedad vizcaína, no sólo se manifestaba en el campo de la economía y de la

² Juan Pablo FUSI AIZPURUA (1990): «La Edad de las Masas (1870-1914)», *Historia Contemporánea*, Bilbao, núm. 4, p. 266.

³ Joan Manuel TRESSERRAS (1989): «La sociedad de comunicación de masas en España», en Jesús Timoteo ÁLVAREZ y otros: *Historia de los medios de comunicación en España*. Periodismo, imagen y publicidad (1900-1990), Barcelona, Ariel, p. 97.

política, con la aparición y difusión de las ideas socialistas y nacionalistas, sino que extendían su influencia a los comportamientos cotidianos de la gente. Estos estaban vinculados al trabajo que desempeñaban, a las relaciones interpersonales, familiares y de amistad, y a las inéditas posibilidades de entretenimiento que surgieron. En la configuración de la sociedad capitalista en la margen izquierda de la Ría los nuevos medios de transporte, el tranvía, el ferrocarril y, en menor medida, el automóvil⁴ jugaron un papel destacado, contribuyendo también de manera importante a su definitiva implantación y desarrollo.

El tranvía Bilbao-Santurce fue la primera modalidad de transporte moderno que comenzó a funcionar. Su inauguración tuvo lugar el 22 de abril de 1882, aunque en ese momento sólo llegaba hasta Barakaldo, el trayecto completo entró en servicio al mes siguiente. La electrificación de toda la línea, se sustituía de esta manera a la tracción animal, fue una realidad a partir del 1 de febrero de 1896. Por su parte, el ferrocarril Bilbao-Portugalete se ponía en marcha el 19 de marzo de 1888, también inicialmente hasta Barakaldo, completándose todo el recorrido seis meses después, el 24 de septiembre.

Ambas formas de transporte tuvieron cometidos diferentes, así el ferrocarril asumió un doble papel: sirvió de canal de comunicación fundamental para la circulación de mercancías entre las empresas situadas en la margen izquierda de la Ría del Nervión y el resto de la península, a la vez que facilitaba el desplazamiento de los habitantes que residían en los pueblos de la zona.

El tranvía, que tenía un recorrido de 14,3 kilómetros, centró su actividad en el transporte de viajeros. La regularidad de los servicios, sus numerosas paradas y las tarifas reducidas que regían facilitaron su uso y su éxito.

Mientras que el ferrocarril de Bilbao a Portugalete, su más inmediato rival al recorrer trayectos paralelos, disponía únicamente de ocho estaciones (incluyendo las del principio y final del trayecto), el tranvía podía realizar hasta 54 paradas (muchas de ellas estaban situadas en el mismo casco urbano bilbaíno), ofreciendo a los usuarios un servicio más cómodo y próximo de abordar, de mayor regularidad de horarios y en última instancia, aproximaba más al viajero a su punto de destino⁵.

Estos medios de transporte posibilitaron una mayor movilidad de las personas en un tiempo menor y a precios moderados. Les permitían no

⁴ El automóvil, «un extraño vehículo, movido por gasolina», hizo su aparición en Vizcaya en agosto de 1894 («De ayer a hoy», *El Nervión*, 3 de agosto de 1894, p. 2). Ocho años después, el 23 de febrero de 1902, se matriculaba el primer coche en Bilbao, un «Delahaye», propiedad de Sebastián Mogrovejo. A finales de la década de los veinte, en enero de 1929, la cifra de matriculación era de 7.230. (Antonio Sarasúa: «Los coches matriculados en Vizcaya», *El Pueblo Vasco*, 6 de enero de 1929, p. 12).

⁵ Manuel GONZÁLEZ PORTILLA (dir.) (1995): *op. cit.*, p. 514.

sólo el acceso a su lugar de trabajo sino también a los sitios de diversión y entretenimiento, que ya no se circunscribían a la localidad donde vivían, ampliándose estos a los municipios colindantes. Esta notable capacidad de tránsito que les otorgaba el ferrocarril y el tranvía les garantizaba el conocimiento de aquellos espectáculos que no llegaban a su lugar de residencia, por lo que el disfrute de los mismos estaba supeditado solamente a su interés o a la disponibilidad económica para poder acceder a ellos.

Las nuevas formas de ocio, las variedades, el cinematógrafo y el deporte, se consolidaron a medida que el horario de trabajo se fue reduciendo. La jornada laboral, que en 1890 era de 10,5 horas en la minería y de 11 horas en la industria, y en 1910 era de 9,5 y 10,5 horas respectivamente, se estableció en 1919, mediante un Real Decreto de fecha de 3 de abril, en ocho horas para todos los sectores económicos. También por ley, se había fijado, años antes, el 3 de marzo de 1904, el descanso dominical.

El aumento del tiempo de esparcimiento hay que ponerlo en relación con la progresiva alfabetización de la sociedad y con una amplia homogeneización cultural de amplias capas de la población, lo que dio lugar a una uniformización de los comportamientos. Se abrió así la posibilidad de que apareciese y se consolidase un público numeroso que se mostraba receptivo a los diversos espectáculos de masas, que habían ido apareciendo en clara sintonía con el progresivo desarrollo de la industrialización, entre los que el cinematógrafo y el fútbol, aunque éste todavía en un claro segundo plano, ocupaban un lugar predominante y preferente entre la gente. A partir de ahora el individuo pudo organizar y elegir la manera en que quería disfrutar el tiempo libre disponible entre las diferentes posibilidades que se le ofrecían, que no eran excluyentes sino complementarias. Esta concurrencia de las masas en los espacios públicos, revelaba el protagonismo que habían comenzado a tener en una sociedad en la que ya se fabricaban productos culturales cuyo destinatario no era una élite sino un individuo indiscriminado y masivo.

Los nuevos espectáculos se caracterizaban por ir dirigidos al conjunto de la sociedad, buscaban, por ello, su público entre la gran masa de la población, suscitando consecuentemente la adhesión de amplias audiencias. Esto había ocurrido con el cinematógrafo, que constituía

el primer intento, desde el comienzo de nuestra civilización individualista moderna, de producir arte para un público de masas. Como es sabido, los cambios en la estructura del público teatral y lector, unidos al comienzo del siglo pasado con la ascensión del teatro de bulevar y la novela de folletín, formaron el verdadero comienzo de la democratización del arte, que alcanza su culminación en la asistencia en masa a los cines⁶.

⁶ Arnold HAUSER (1985): *Historia social de la literatura y del arte*, Barcelona, Labor, tomo 3, p. 293.

Al hacer partícipe a las clases populares proletarizadas por la industrialización de sus propios valores sociales, políticos y económicos, lo que buscaba la burguesía era que se convirtiesen primero en «mano de obra cualificada, capaz de adaptarse a las nuevas condiciones y requerimientos de la producción, susceptible de incorporarse a las nuevas formas de consumo y ocio. Y, simultánea y complementariamente, “prepararla” políticamente para poderla integrar en el orden social propuesto, y hacerla responsable de su mantenimiento y reproducción»⁷.

En definitiva, podemos señalar que «los procesos de construcción de las sociedades de comunicación de masas se han desarrollado en coincidencia no sólo con la madurez de su industrialización, sino también con el despliegue de una de las consecuencias principales de las llamadas revoluciones burguesas: la construcción de los aparatos de dominación que constituyen el Estado moderno»⁸.

5.2. El cinematógrafo espectáculo de masas

El lento pero firme desarrollo que había experimentado el cinematógrafo durante sus primeros veinte años de historia en el Estado español cristalizó a partir de la mitad de la segunda década del siglo XX, momento durante el cual se puede considerar que se asentó como espectáculo de masas en los principales núcleos de población.

Es difícil cuantificar el crecimiento y el número de cinematógrafos que funcionaban durante esos años dado que no abundan los datos y los que existen, tal y como se desprende de las cifras recogidas en el Cuadro 5.1, no son todo lo precisas y fiables que se desearía. Lo primero que llama la atención de los textos consultados, excepto en el caso de *El Sol* y *El Nervión*, es que en ninguno de ellos se cita el origen de los datos, por lo que no se pueden contrastar ni calibrar la fiabilidad de los mismos. De ahí la disparidad de las cifras que ofrecen, no entre años diferentes, sino para una misma fecha, como ocurre con las correspondientes a 1920, 1925 y 1927.

A la hora de fijar la cantidad de los cinematógrafos existentes en la década de los veinte se debe tener en cuenta como elemento de referencia las cifras que aportaban los rotativos *El Sol* (356) y *El Nervión* (525), ya que son, de las fuentes disponibles, las que ofrecen una mayor credibilidad, dado que ambos diarios remiten al momento concreto en que están redactadas las respectivas noticias. En el primer caso se trataba de una investigación llevada a cabo por el periódico madrileño, con la que trataba

⁷ Joan Manuel TRESSERRAS (1989): *op. cit.* p. 102.

⁸ *Ibíd.*, pp. 99-100.

Cuadro 5.1

Cinematógrafos en el Estado español (1914-1929)

Año	Cines
1914	900 (0)
1920	900-1000 (1), 925 (2), 1.800 (3)
1921	356 (4)
1924	1.500 (5)
1925	525 (6), 1.497 (7)
1927	2.000 (8), 2.800 (9)
1928	2.203 (10)
1929	2.062 (11), 2.866-2.062 (9)

Fuente: (0): Augusto M. Torres (1984:19); (1): Santiago Pozo (1984:21); (2): Fernando Méndez-Leite (1965:181); (3): Ángel Urrutia Nuñez (1982:108); (4): El Sol (1921:8); (5): Anuario Cinematográfico Hispanoamericano (1950: s.p.); (6): El Nervión (1925:3); (7): Juan Antonio Cabero (1949:247); (8): El cinematógrafo y el problema de la moralidad pública (1927:4); (9): Emilio C. García Fernández (1992:131); (10): Julio Pérez Perucha (1989:74); y (11): El Pueblo Vasco (1929:10). Elaboración propia.

de responder a una consulta realizada por sus lectores⁹. Mientras que el rotativo bilbaíno se hacía eco de una «estadística curiosa del *Boletín de la Sociedad General Española de Empresarios de Espectáculos*»¹⁰, en la que se recogían los teatros, salas de espectáculos y cinematógrafos que funcionaban en el Estado español.

Más allá de poder establecer un número concreto, lo que parece fuera de dudas es que ya antes de esos años la exhibición cinematográfica había conocido un desarrollo significativo con la

construcción de salas más elegantes y confortables, locales con vestíbulos más amplios y bares con decorados de mayor calidad como pinturas y vidrieras. Los cines se visten con mayor ostentación siguiendo el ejemplo clásico de los teatros. Los estamentos sociales privilegiados comienzan a asistir al cine, que es ya un espectáculo que interesa (...).

Varios fueron los cines proyectados entre 1916 y 1918 que reúnen las características comentadas, pero que aún resultan modestos si se comparan con los que se construirán en los años veinte¹¹.

⁹ «Los cinematógrafos del mundo», *El Sol*, 24 de febrero de 1921, Madrid, p. 8.

¹⁰ «Los teatros y cines que hay en España», *El Nervión*, 21 de febrero de 1925, p. 3.

¹¹ Francisco Javier PÉREZ ROJAS (1986): «Los cines madrileños: del barracón al rascacielos», en AA.VV.: *El cinematógrafo en Madrid (1896-1960)*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid, tomo 2, p. 70.

El párrafo anterior, que hace mención a los cinematógrafos que se construyeron en Madrid, se puede hacer extensivo a Barcelona, que en 1922 registraba la inauguración de «tres nuevos locales: el Cine Padró, el Spléndid Cinema y el Cine Nuevo. En breve la apertura de los magníficos salones Cine Princesa, Pathé Palace, enclavados en Gran Vía Layetana y el Pathé Cinema de la Rambla de Cataluña totalmente reformado»¹².

Una situación similar podemos anotar en Valencia donde desde 1913 «con el paso de algunos *templos del teatro* a salas casi exclusivas del cinematógrafo, como es el caso del Apolo, junto con la creación de nuevos locales, se inicia un período que culmina hacia 1920 con la instalación definitiva del cine como el nuevo espectáculo de masas»¹³.

A medida que el cinematógrafo producía películas de mayor calidad aumentaba el público que frecuentaba las salas, como testimoniaba la prensa:

El cinematógrafo es hoy un arte casi perfecto que tiene sobre el teatro el mayor atractivo de unos asuntos más intensos y de un escenario muchísimo más amplio, en el que adquieren mayor relieve las pasiones humanas. Si se une a esto que se ha logrado reunir ante la cámara a las mujeres más bellas y a los hombres más arrogantes, y que los directores realizan prodigios de técnica para dar a sus producciones un sello de verdad, se comprenderá perfectamente por qué el público se siente inclinado hacia el nuevo arte¹⁴.

Con ser esto importante, según el mismo articulista, no era suficiente: su triunfo se debía a la mejora evidente que habían registrado los cinematógrafos y consecuentemente el disfrute del propio espectáculo:

Es indudable que un espectáculo, por rico que sea, presentado pobremente pierde el 50 por 100 de su valor. Por eso, de pocos años a esta parte, se le han construido al arte mudo excelentes locales, abundantes de lujo y en comodidades: se ha procurado rodear el espectáculo de todos los atractivos, acompañando nutridas orquestas la proyección de las películas, haciendo por todos los medios agradable y cómoda la estancia en los teatros donde éstas se exhiben. Y de este modo, no ya sólo los aficionados al cine concurren y llenan esas salas, sino también acuden a ellas muchísimas personas a quienes no les preocupaba en los más mínimo el desarrollo que ha ido adquiriendo el cinematógrafo. (...)

¹² *Boletín de Información Cinematográfica*, núm 4, 15 de noviembre de 1922, citado por Palmira GONZÁLEZ LÓPEZ (1987): *Els anys durats del cinema classic a Barcelona (1906-1923)*, Barcelona, Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, p. 346.

¹³ José AIBAR, Vicente PONCE, Juan Miguel COMPANY (1991): «La crítica cinematográfica», en Juan Ignacio LAHOZ RODRIGO (director): *Historia del cine valenciano*, Valencia, Prensa Valenciana, p. 322.

¹⁴ MICROMEAS: «La afición del público al cinematógrafo», *El Pueblo Vasco*, 3 de noviembre de 1923, p. 4.

Es por este motivo que la afición por el cine de una ciudad, está en proporción con el número de buenos locales que posee¹⁵.

El camino que había recorrido el cinematógrafo para llegar a la situación en que se encontraba en esos momentos era descrita por el corresponsal en París de *El Pueblo Vasco* de esta manera:

Hace unos años decir cinematógrafo equivalía a evocar un espectáculo nómada como las farsas guiñolescas o la exhibición de fenómenos; es decir, un espectáculo transitorio y accidental que desaparecería de un poblado con los últimos tinglados de la feria e iba a sentar sus reales a unos cuantos kilómetros más lejos del último lugar en que se había afincado por espacio de unos días.

Más tarde el público se habituó a asistir al cinematógrafo con regularidad y forzosamente esta persistente devoción de los espectadores al arte nuevo obligó a los empresarios a preocuparse del acondicionamiento de las salas, dándoles ese carácter de cosa estable y definitiva que sólo tenían los teatros. Aún existen personas que se extrañan que se constituyan edificios *ad hoc* por lo que ellas estiman un arte menor.

En la actualidad la creación de una sala cinematográfica implica una serie de problemas de decorado y de instalación que suelen resolver muy felizmente los especialistas¹⁶.

La apertura de nuevos cinematógrafos, que no se circunscribió a las principales ciudades españolas sino que se extendió por toda la geografía nacional, dio un nuevo empuje al negocio cinematográfico, que se concretó en la formación de los primeros circuitos de exhibición.

El 28 de julio de 1928 se registraba en Barcelona la constitución de la empresa Cinematografía Nacional Española (Cinaes), cuyo capital era de 75 millones de pesetas. El objeto social era el «negocio de cinematografía en general, y la explotación de espectáculos públicos de todas clases, especialmente de proyecciones cinematográficas y compra-venta, en Barcelona y otras poblaciones del Reino»¹⁷. Sus socios fundadores, «los señores Verdguer, Antolín, Campa, Vilaseca, Trilla, Cabot, Canals y Sans, eran todos elementos muy destacados del cine nacional y controlaban unos cuarenta cinematógrafos sólo en la Ciudad Condal. La Cinaes construyó el teatro-cine Olimpia, el que ofrecía el mayor aforo entre todos los locales catalanes»¹⁸.

Igualmente potente era el circuito de exhibición que controlaba la empresa madrileña Sociedad Anónima General de Espectáculos (SAGE), que

¹⁵ *Ibídem*.

¹⁶ «La suntuosidad de las salas», *El Pueblo Vasco*, 7 de noviembre de 1925, p. 7.

¹⁷ Daniel RIU y PERIQUET (director) (1929): *Anuario Financiero y de Sociedades Anónimas de España 1929*, Madrid, p. 548.

¹⁸ Fernando MÉNDEZ-LEITE (1965): *Historia del cine español*, Madrid, Rialp, tomo 1, p. 254.

en 1929 estaba presente en ciudades como Madrid, Zaragoza, Pamplona, Oviedo, Huesca, Guadalajara y Bilbao, donde contaba con dos cinematógrafos, el Coliseo Albia y el Ideal Cinema. En la misma información se aseguraba que la totalidad de los «locales que en la actualidad explota la Compañía tienen una capacidad de 30.000 espectadores, no siendo aventurado asegurar que antes de un año con el desarrollo de sus planes habrá doblado esta cifra»¹⁹.

El desarrollo e importancia económica que estaba adquiriendo el cinematógrafo en España se comienza a forjar en la década de los veinte. En 1918 el *Anuario Financiero y de Sociedades Anónimas de España* no recogía en sus páginas ninguna empresa cinematográfica²⁰.

Tres años después, en la edición de 1921, figuraban ya 21 sociedades anónimas, con un capital desembolsado de 18,4 millones de pesetas, siendo la Gran Empresa Sagarra de Madrid, con 5,4 millones, y la Cinematografía Verdager, con 3 millones, las principales empresas²¹. En 1929 el número ascendía a 27, mientras el capital nominal era de 101,6 millones y el desembolsado 67,4. Cineaes con 44,5 millones, Verdager con 8,5 y Sagarra con 6 encabezaban el sector cinematográfico, que se caracterizaba por su endeblez financiera²².

A pesar del incremento del número de las salas, el cine español tenía dificultades para poder estrenar su producción, que en 1928 llegó a las cincuenta y ocho películas, rodadas en Madrid (44), Valencia (7), Asturias (4), Barcelona (2) y Bilbao (1)²³, en realidad la correspondiente a esta última ciudad, *El Mayorazgo de Basterreche*, dirigida por Mauro Azcona, se filmó en los Estudios Azcona de Barakaldo.

En esas mismas fechas, en concreto durante la temporada 1927-28, se habían importado 1.000 películas, la mayoría estadounidenses²⁴. Este predominio había comenzado a manifestarse tras el final de la I Guerra Mundial, de tal forma que en los diez años siguientes el cine estadounidense se convirtió en hegemónico tanto en su mercado interno como externo.

Los films extranjeros fueron eliminados de los programas de las 20.000 salas de los Estados Unidos. En el resto del mundo, los films norteamericanos ocupaban a veces del 60 al 90% de los programas, y se dedicaban cada

¹⁹ «La vida teatral y cinematográfica en Bilbao», *El Pueblo Vasco*, 6 de enero de 1929, p. 3.

²⁰ Daniel RIU y PERIQUET (director) (1918): *Anuario Financiero y de Sociedades Anónimas de España 1918*, Madrid.

²¹ Santiago ROLDÁN, José Luis GARCÍA DELGADO y Juan MUÑOZ (1973): *La consolidación del capitalismo en España, 1914-1920*, Madrid, Confederación Española de Cajas de Ahorro, tomo 2, pp. 360 y 426.

²² Daniel RIU y PERIQUET (director) (1929): *op. cit.*, pp. 547-552 y 1.050-1.053.

²³ Fernando MÉNDEZ-LEITE (1965): *op. cit.*, p. 204.

²⁴ Cifra que aporta, pero no documenta, Julio PÉREZ PERUCHA (1995): «Narración de un aciago destino (1896-1930)», AA.VV.: *Historia del cine español*, Madrid, Cátedra, p. 102.

año 200 millones de dólares a una producción que pasaba de 800 films. 1.500 millones de dólares invertidos en el cine lo habían transformado en una empresa comparable, por sus capitales, con las mayores industrias norteamericanas: automóviles, conservas, acero, petróleo, cigarrillos...²⁵.

En efecto, en esta poderosa e importante industria trabajaban, según datos recogidos por *El Pueblo Vasco*, «más de quinientos mil obreros y figurantes. Tan solo Paramount posee cerca de 700 “cines” y tiene más de cincuenta mil obreros y empleados»²⁶.

Este predominio de los films estadounidenses planteó la necesidad de proteger la producción española, asunto que se debatió de forma pública en el I Congreso Español de Cinematografía, organizado por la revista *La Pantalla*, que se celebró entre el 12 y el 20 de octubre de 1928 en Madrid. Uno de los acuerdos a que llegaron los asistentes a este congreso fue el de solicitar al Gobierno que estableciese una cuota de pantalla para la exhibición de películas, petición que concretaron en la obligatoriedad de que se programasen 5 películas españolas por cada 25 extranjeras²⁷.

Cuatro meses después, el 26 de febrero de 1929, se convocaba, mediante una Real Orden del Ministerio de Economía Nacional, a los diferentes sectores de la industria cinematográfica y a los profesionales que en ella trabajaban a remitir durante el plazo de un mes sus informes y opiniones a una Comisión que se había constituido en el Consejo de Economía Nacional, para que los estudiase y propusiese al Ministerio «acerca de la necesidad de dictar medidas protectoras de la industria cinematográfica española y, en caso afirmativo, cuáles deben ser esas medidas»²⁸.

En el preámbulo de la orden se explicaban las razones por las que la Administración había adoptado esa decisión:

Ante el enorme desarrollo del cinematógrafo como espectáculo que ha traído como consecuencia la invasión de nuestras salas de cinematógrafos por las películas extranjeras, por ser escasísima, casi nula, la producción española, viene observándose la conveniencia de procurar de una vez que seriamente se implante en España la industria de producción cinematográfica, con el doble fundamental objeto de que la fuente de ingresos, que tal indus-

²⁵ George SADOUL (1985): *op. cit.*, p. 189.

²⁶ N. TASSIN: «El maravilloso reino de la película», *El Pueblo Vasco*, 16 de febrero de 1929, p. 8.

²⁷ Antes que en España el tema se había suscitado en el Parlamento inglés: «En el debate que se planteó sobre esta cuestión intervinieron diputados de todas las tendencias políticas, desde los conservadores más intransigentes que encuentran apocado al primer ministro Baldwin hasta los laboristas de la extrema izquierda. Todos estuvieron unánimes en la necesidad de proteger el film británico contra el extranjero o para hablar sin eufemismos contra la concurrencia norteamericana». («La industria cinematográfica británica y el apoyo oficial», *El Pueblo Vasco*, 7 de mayo de 1927, p. 8.)

²⁸ *Gaceta de Madrid*, 3 de marzo de 1929, p. 1.684.

tria representa, venga a parar a manos de españoles, limitando de un modo progresivo el predominio de la industria extranjera, y de aprovechar con los fines culturales de difusión y propaganda, que claramente se advierte, el gran caudal de bellezas naturales, artísticas e históricas de nuestra Nación.

(...) como medida protectora de la película cinematográfica nacional, límite por sí, o sea con carácter de exclusividad, la entrada de películas extranjeras, sujetándolas a un porcentaje en relación con la española del modo que se efectúa en otros países, controlado todo por un organismo superior oficial, en el que tengan representación todos los interesados de la industria²⁹.

Entre las propuestas que formuló la Comisión se encontraba en el campo de la exhibición cinematográfica la siguiente: «Que se declare obligatorio en todos los salones del territorio nacional la exhibición mínima de cinco películas por cada cien extranjeras»³⁰. De haberse aprobado ésta medida por el Gobierno hubiera supuesto el establecimiento por primera vez de una cuota de pantalla en el Estado español.

5.2.1. *El cinematógrafo en Vizcaya*

En clara sintonía con lo que estaba ocurriendo en el conjunto del territorio estatal el cinematógrafo cobró en Vizcaya, a partir de la mitad de los años diez, un impulso fundamental para su definitiva consolidación como espectáculo de masas. Bilbao vio como su oferta cinematográfica, ceñida al Salón Olimpia, Salón Vizcaya y Teatro Trueba, se ampliaba a partir de 1916 en dos nuevas salas: el Salón Gayarre y el Coliseo Albia, con lo que quedaba establecida en cinco cinematógrafos. La respuesta del público ante este aumento de las salas fue positivo:

Aquí, en Bilbao la preferencia del público por el cinematógrafo es notoria. A duras penas consiguen las mejores compañías de teatro llegar a los llenos que vemos diariamente en los cines; y es que el público, familiarizado ya con los artistas, cuyos méritos conoce y con el origen y marcas de las películas ha seleccionado y responde a la presencia admirable de la cinematografía moderna³¹.

Siete años después, en 1923, volvió a incrementarse de nuevo con la apertura del Cinema Bilbao, a la que siguieron el Cinema Pax (1924), el Cine-Teatro Buenos Aires (1925) y el Ideal Cinema (1926). Todos ellos,

²⁹ *Ibídem*, p. 1.683.

³⁰ Santiago Pozo (1984): *La industria del cine en España. Legislación y aspectos económicos (1896-1970)*, Barcelona, Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, p. 24.

³¹ MUSQUEL: «El predominio del cinematógrafo en Estados Unidos», *El Pueblo Vasco*, 10 de diciembre de 1921, p. 4.

salvo el Cinema Pax, que tuvo una vida breve, ya que cerró en 1925, constituyen, junto a las proyecciones puntuales del Teatro Arriaga y el Teatro Campos, la base de la exhibición cinematográfica comercial de Bilbao durante este período, lo que hacía de Bilbao

una capital privilegiada en cuanto a la cantidad y calidad de películas nuevas que se exhiben en las pantallas de sus cinematógrafos. En cantidad, porque en ellos hay estrenos cada semana tres veces, y calidad, porque se busca por las empresas lo mejor de lo mejor.

Así no es de extrañar que la afición vaya en aumento y la asistencia de público a las proyecciones sean enormes³².

El espectador que frecuentaba los cinematógrafos estaba formado por un grupo muy heterogéneo, según describía T. Mendive en su columna diaria, *Linterna Mágica*, de *El Liberal*:

Hace unos días penetré en un cine. Un público selecto, por lo menos de vestido, llenaba las localidades preferentes. No faltaban las parejas de novios, que son el principal motivo del éxito del espectáculo; ni las «señoritas de compañía», sobre las que mariposea el amor, sin posarse nunca, ni el «pollo bien», el «niño pera», como se dice ahora, el que pateo y aporrea la butaca en cuanto el operador descentra un poco la proyección: ni, en fin, los demás tipos que sólo se ven en las salas de cine. En las localidades populares, la multitud rebullía entre apreturas, mujeres con hijos de pecho, que han de llevar necesariamente con ellas, muchachos, escolares, niños, muchos niños...³³.

El espectáculo cinematográfico se mostró también especialmente activo en los municipios de la Ría. En estos años a diferencia de lo que había ocurrido con anterioridad, casi todos los cinematógrafos que iniciaron su actividad en esta época conocieron una dilatada existencia, logrando que la exhibición cinematográfica se afianzase de manera definitiva.

Los tres primeros cinematógrafos se abrieron durante el mismo año, 1915, en un lapso temporal de seis meses: en junio el Salón Novedades (Sestao), y durante diciembre el Centro Católico (Santurtzi) y el Salón Principal (Barakaldo). Cuatro años más tarde se inauguraron tres nuevos cines: en diciembre de 1919 surgían el Salón Cinema Ideal (Portugalete) y el Salón Crespo (Erandio), y en marzo de 1920 el Coliseo Erandio.

El relevo lo tomó también en marzo, pero de 1922, Getxo con la apertura del Gran Cinema Las Arenas, al que se añadió casi un año después, en febrero de 1923, el Salón Cervantes. En este punto se interrumpe, la

³² MODELO: «La semana cinematográfica», *El Nervión*, 17 de enero de 1925, p. 3.

³³ T. MENDIVE: «La censura en el cine», *El Liberal*, 19 de diciembre de 1925, p. 1.

que podemos considerar la primera fase en la construcción de cinematógrafos en los municipios de la Ría.

La segunda comenzó cinco años después, con la edificación de tres salas más. Dos también en Getxo: Gran Cinema Algorta (septiembre de 1928) y Casa Social (mayo de 1929), y una en Santurtzi: Cinema Santurce (diciembre de 1928). En conjunto podemos señalar que entre junio de 1915 y diciembre de 1928 se abrieron diez cinematógrafos, a los que hay que añadir el Teatro Principal de Portugalete, con lo que tenemos once salas en funcionamiento al concluir la década de los veinte.

Un número superior a las ocho cinematógrafos que lo hacían en Bilbao en esas mismas fechas, aunque mientras estos últimos funcionaban durante todos los días de la semana, los de las márgenes sólo abrían en torno a los cuatro o cinco días y cerraban durante los meses de verano, tiempo durante el cual la actividad cinematográfica de la capital vizcaína también se reducía:

Siguen dando poco de sí los cinematógrafos bilbaínos y también se ha visto un descenso de público muy acentuado aún en aquellos salones más favorecidos y mimados.

El calor imperante da la sugestión de no poderse respirar en local cerrado, y realmente en los salones de cine, y muy especialmente en aquellos de mayor amplitud, la temperatura es agradable. Y aún lo sería más y se llevaría a ellos más público si se colocaran buenos ventiladores en sitios estratégicos, que, sin enfocar el aire, se distribuyera convenientemente³⁴.

Por ello, la llegada del otoño marcaba de nuevo el apogeo del cinematógrafo y su momento de mayor esplendor, como subrayaba Emile Ferd desde *El Liberal*, en relación a Bilbao, pero que podemos extrapolar al resto de la provincia:

El cine es propio de climas húmedos o fríos. Hace incontrovertible esta afirmación, el hecho registrado anualmente entre nosotros, de que fuera de la temporada invernal, el espectáculo languidece por falta de asistencia.

No quiere esto decir precisamente, que en los climas cálidos no se cultive. Nada de eso. El cine está ya introducido en todas partes y no hay un sólo lugar en el mundo civilizado en que no cuente los devotos por legiones. Sin embargo, constituye la distracción más generalizada sólo en los países donde el clima es elemento protector de los espectáculos cerrados.

Bilbao —aunque otra cosa haga suponer momentáneamente la transfiguración que en su sistema atmosférico viene experimentando— es una de esas localidades bien acondicionadas para el cultivo del cinematógrafo. Y si aquí su expansión alcanza proporciones nada comunes, se debe, principalmente, a la naturaleza climatológica de la villa. La densidad de la po-

³⁴ MODELLLO: «La semana cinematográfica», *El Nervión*, 20 de junio de 1925, p. 3.

blación con ser el complemento imprescindible a esta prosperidad, tiene, no obstante, un carácter secundario. Con otro clima no se rendiría aquí el gran tributo que se rinde a la Cinematografía³⁵.

El ascendiente que había encontrado el cinematógrafo entre los diferentes públicos que lo frecuentaban tuvo su repercusión positiva también en las páginas de los periódicos, donde comenzó a gozar de un tratamiento informativo desconocido hasta entonces. Junto a la inclusión de anuncios sobre el estreno de las películas y la formalización de un cartelera, donde los cinematógrafos daban cuenta de su programación diaria, tenemos la vertiente estrictamente informativa, aunque a veces se confundía con la publicitaria, con la creación, desde comienzos de los años veinte, de sendas páginas semanales en la prensa bilbaína. El primero en incorporar una sección especializada y periódica sobre el séptimo arte fue *El Pueblo Vasco*, el 12 de noviembre de 1921, con la Semana Cinematográfica. A continuación lo hicieron *La Tarde*, el 14 de enero de 1924, con Cinematografía; *El Nervión*, el 4 de marzo de 1924, con Teatros y Cines³⁶; *El Liberal*, 1 de octubre de 1926, con Teatro Mudo, aunque ésta apenas si duró varias semanas, y por último *Excelsior*, 24 de octubre de 1926, con Cinematográficas.

En la presentación a los lectores de la Semana Cinematográfica, se argumentaba en un extenso artículo las razones que les habían llevado a la creación de esta página; entre las que se exponían merece transcribir las contenidas en los dos primeros párrafos, en los que se testimoniaba el ascenso del cinematógrafo como espectáculo y como arte:

Quiere EL PUEBLO VASCO a semejanza de otros rotativos españoles, recoger semanalmente en sus páginas las vibraciones del mundo cinematográfico, aspira a describir en ellas las vidas de los héroes del «film» tejidas de aventuras y ricas de emotividad, narrar sus maravillosas creaciones y ejercer con tino y con mesura la función de una crítica ponderada y ecuaníme sobre las obras que se proyecten en las pantallas de los cines bilbaínos.

Y es que si el arte es un reflejo de la vida, deben concedérsele al cinematógrafo, prerrogativas y fueros de arte y como a tal dedicarle las atenciones de nuestro espíritu, que acaso no haya disciplina artística que reproduzca con mayor verismo los hondos e intensos problemas del vivir, como esta que hoy tiene nuestras preferencias³⁷.

³⁵ Emile FERD: «Bilbao, población de cine», *El Liberal*, 22 de octubre de 1926, p. 6.

³⁶ A partir del 17 de abril de 1926 la sección se centró exclusivamente en el cine, pasando a denominarse *Página Cinematográfica*.

³⁷ «Frente a la pantalla», *El Pueblo Vasco*, 12 de noviembre de 1921, p. 4.

5.3. Se construye el primer gran cine: el Salón Principal

Con la construcción en 1915 del Salón Principal se cerraba una etapa de la exhibición cinematográfica en Barakaldo y se abría otra. En la que concluía los cinematógrafos se habían caracterizado por ocupar espacios previamente existentes (Cine de la Plaza); por la fragilidad de su construcción, al ser un pabellón de madera (Gran Cinematógrafo Bilbao); y por seguir siendo pabellones de una sola planta, edificados con materiales más sólidos, como el ladrillo y la piedra (Cine España y Cine-Teatro Petit Palais). En todos ellos la parte destinada a preferencia, la localidad más cara, estaba situada en la zona posterior e iba más elevada que la general, lo que facilitaba una mejor visión de las películas a los espectadores.

En la que ahora comenzaba el modelo arquitectónico en que se inspiró el Salón Principal fue el que regía para los teatros. El 31 de mayo de 1915 Nicolás Santurtún presentaba ante la Junta Provincial de Espectáculos del Gobierno Civil la solicitud para construir «un edificio destinado a Salón-cinematógrafo en el Desierto-Baracaldo»³⁸, el mismo barrio en el que se habían abierto los cuatro cinematógrafos que le precedieron.

El lugar que se eligió para su emplazamiento fue parte de una finca de 686 metros cuadrados, situada entre las calles Portu e Ibarra. El edificio, que tenía la forma de un rectángulo, medía 38 metros de fondo por 17 metros de fachada.

El cinematógrafo, según se describía en la memoria elaborada por el arquitecto Ismael Gorostiza, constaba de «planta baja y un piso 1.º o galería. La entrada del público se hace por la fachada de la calle de Portu, donde hay un vestíbulo en su parte central de 5,00 × 7,20 metros. Una puerta situada al centro conduce a las localidades de preferencia y por las dos laterales se llega a las butacas delanteras». Para acceder a los asientos correspondientes a la galería de general y a los palcos se habilitaron dos escaleras situadas en su parte delantera.

En su construcción se utilizó el ladrillo para las paredes exteriores e interiores de carga y para toda la caja del escenario; el hormigón armado para los pies derechos, piso primero, la cubierta y la cabina; el ladrillo y mármol comprimido para las escaleras; la madera con cámara de aire para los suelos, excepto para los vestíbulos y pasillos que se utilizó la baldosa; y el hierro en las barandillas.

Para facilitar la ventilación del edificio se colocaron dieciséis ventanas «en el resalto que se forma en cubierta», lo que aseguraba que esta fuera «enérgica». Se detallaba, también, que teniendo éste una capacidad de 3.413 metros, se aseguraba a cada persona 3,96 metros cúbicos, cifra que era superior a la mínima que se señalaba en el reglamento de espec-

³⁸ AMB, Carpeta 157, Expediente 7.

táculos. En cuanto a los pasillos se dejó en todos ellos una anchura de 1,50 metros.

En los dos pisos, situados en un pequeño pabellón adosado al edificio principal, se instalaron los correspondientes servicios, para ambos sexos, que eran «inodoros de buen material y con abundantes descargas de agua».

Para el desalojo del salón, partiendo del supuesto de que el público tenía que esperar en el vestíbulo central, se habilitaron en la parte baja cuatro amplias puertas, de 2,20 metros de ancho cada una, que daban dos a la calle Ibarra y dos a la calle Portu. Los espectadores de las localidades de general y los palcos contaban, por su parte, con dos amplias escaleras colocadas en la fachada de la calle Portu, que eran de bovedilla y peldaños de mármol de 1,50 metros de ancho. En esta nueva ocasión Gorostiza optó igualmente por

plasmar plenamente su concepción vienesa de la arquitectura, más allá del diseño de una fachada, porque en su estructura se utilizó el hormigón armado, lo que le permitió adecuar la solución del interior a la organización exterior.

La influencia vienesa en la fachada se derivaba de los siguientes mecanismos: la decoración floral con guirnaldas, el coronamiento con pilonos y el énfasis de la geometrización (el resalte de los elementos constructivos, etc.)³⁹.

El local tenía una capacidad para 861 espectadores, que se distribuían de la siguiente forma: 481 en el planta baja (217 en sillas de preferencia y 264 de entrada general) y 380 en el primer piso (268 en sillas de entrada general, 40 en delanteras y 72 en palcos). El aforo denotaba la importancia que estaba adquiriendo también el cinematógrafo fuera de las capitales de provincia. Hasta pocos años antes el espectáculo cinematográfico «era considerado como un lugar de diversión barata, al alcance económicamente de los que no podían permitirse el lujo de ir al teatro o como un lugar en el que a falta de otra mejor ocupación se entraba a pasar el rato»⁴⁰. Las nuevas salas que se habían empezado a edificar rompían con la imagen de teatro de los pobres, ya que no eran «un sitio donde pasar unos minutos de ocio: no es el entretenimiento del pobre, es el teatro, es la escuela para todas las clases sociales».

Una argumentación similar sobre la evolución de los cinematógrafos y la demanda de calidad de las salas la encontramos, unos años antes, en el periódico madrileño *El Sol*:

Hace algunos años bastaban unos cuantos pies derechos, cien metros de lona, unas tablas y un aparato de proyección para tener una barraca,

³⁹ Gorka PÉREZ DE LA PEÑA OLEAGA (1998): *op. cit.*, p. 120.

⁴⁰ «El cinematógrafo. Lo que fue y lo que es», *El Pueblo Vasco*, 22 de julio de 1922, p. 4.

que merecía el favor del bajo público por la novedad del espectáculo y por la baratura del precio.

Ahora las cosas han cambiado radicalmente de aspecto. Los locales dedicados al «cine», salvo rarísimas excepciones, tienen todo el «confort» que puede apetecer al espectador más exigente. Se hace una selección escrupulosa de cintas. Búscase el complemento de una buena orquesta para amenizar el espectáculo. Se cuida la parte mecánica de la proyección con exquisitez extraordinaria, tanto en lo que se refiere al aparato como a la pantalla. Se reúnen, en fin, todos los detalles posibles para que el público no tenga motivo de arrepentirse de sus preferencias por el espectáculo cinematográfico⁴¹.

El 12 de junio, el Gobernador Civil enviaba un escrito al Alcalde de Barakaldo donde le comunicaba que una vez examinado el expediente presentado por Nicolás Santurtún, y de acuerdo con el dictamen favorable emitido por la Junta Provincial de Espectáculos, en el que se expresaba que el proyecto cumplía los requisitos reglamentarios, había resuelto conceder la autorización para edificar el citado cinematógrafo⁴².

En la notificación que el Alcalde le hizo a Santurtún de la resolución anterior, dos días después, le recordaba que «para verificar las obras es también requisito indispensable, según el Reglamento Municipal de Construcción, la autorización de este Ayuntamiento, para lo cual el interesado presentará a la aprobación de la Corporación municipal expresada el plano con sujeción al que proyecta realizar las indicadas obras»⁴³.

Tras hacer entrega de la documentación que se le solicitaba, el Ayuntamiento se mostró también favorable, ya que de acuerdo con un informe realizado, el 19 de junio, por el arquitecto municipal no existía ninguna razón para no acceder a lo que se solicitaba. No obstante, se señalaba, siguiendo las indicaciones de éste en su resolución, que las puertas al abrirse no debían invadir la vía pública y las taquillas no debían interrumpir la «buena viabilidad» de la calle⁴⁴.

La inauguración oficial del Salón Principal, que tuvo lugar el 23 de diciembre de 1915, se convirtió en un relevante acto social de la ciudad al que concurrieron «el alcalde señor Vildósola, juez municipal D. Gregorio Arana, varios concejales, representaciones eclesiásticas y militares y personalidades locales juntamente con los representantes de la prensa»⁴⁵.

Al concluir la visita por las distintas dependencias del teatro, cuyo coste ascendió a 125.000 pesetas, durante la cual los anfitriones, los señores Santurtún-Esnaola dieron todo tipo de explicaciones sobre las caracte-

⁴¹ «Procedimientos de explotación», *El Sol*, 25 de noviembre de 1920, p. 4.

⁴² AMB, Carpeta 157, Expediente 7.

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ «Nuevo Teatro», *El Noticiero Bilbaíno*, 24 de diciembre de 1915, p. 3.

rísticas del mismo, tuvo lugar «una bonita proyección cinematográfica»⁴⁶. La impresión de los invitados, según relataba *El Liberal*, no pudo ser más favorable, «coincidiendo unánimemente en que por su capacidad, suntuosidad y magnificencia el nuevo edificio puede figurar entre los primeros de su clase»⁴⁷.

El cinematógrafo, propiedad, en partes iguales, de María Esnaola Arteaga, Nicolás y Ángel Santurtún Santurtún, se había construido sobre un terreno cuya dueña era Antonia Esnaola Arteaga. En el acuerdo a que llegaron se especificaba que esta última percibiría una pensión anual de 1.500 pesetas, que se debían pagar por años vencidos, y que podía edificar sobre el resto de la finca no ocupada, sin ninguna limitación⁴⁸.

La apertura del Salón Principal al público tuvo lugar al día siguiente, 24, durante el cual asistieron 1.024 personas, repartidas de la siguiente manera: 322 en general, 400 en delantera, 297 en butaca y 5 en palcos, que pagaron 20, 30, 40 céntimos y 3 pesetas por cada localidad⁴⁹. En las jornadas siguientes, 25, 26 y 30, también durante el mes de diciembre, concurrieron 1.967, 1.743 y 298 espectadores, en cada una.

5.3.1. Primeros años

El recurso que Nicolás Santurtún presentó, el 20 de enero de 1917, ante la Comisión Provincial de la Diputación de Vizcaya, contra la subida de 150 a 500 pesetas de la cuota de la contribución municipal que debía pagar por el cinematógrafo, nos ha proporcionado algunos datos sobre la marcha del Salón Principal durante su primer año de existencia. En apoyo de su rechazo a la nueva cantidad que el Ayuntamiento les quería cobrar escribía:

Numerosos son los pueblos de Vizcaya que tienen edificios destinados a idénticos negocios que el nuestro, pero en ninguno de ellos sus Ayuntamientos les exigen cuotas de tal cuantía, teniendo sin duda en cuenta la poca importancia de su negocio, Bermeo, Guernica, Durango, Portugalete, Algorta y muchos más tienen su cinematógrafo sin que sepamos paguen contribución alguna municipal, ni mucho menos una cuota de 500 pesetas⁵⁰.

Proseguía su argumentación comentando que el cine Olimpia de Bilbao sólo pagaba 600 pesetas de impuesto, aunque era «un edificio de gran

⁴⁶ «Nuevo Teatro en Baracaldo», *La Tarde*, Bilbao, 24 de diciembre de 1915, p. 4.

⁴⁷ «El Nuevo Teatro», *El Liberal*, 29 de diciembre de 1915, p. 2.

⁴⁸ Registro de la propiedad de Baracaldo, Libro 64, Hojas 117-118, Finca 2.361, Inscripción 2.^a.

⁴⁹ Archivo Foral de Bizkaia, Sección Administrativo, Fondo Impuestos Especiales Espec-táculos, 17A3 a 17A5, Caja 575.

⁵⁰ Archivo Foral de Bizkaia, Sección Administrativo, Caja 734, Expediente 2.

lujo, al que concurren personas de las altas esferas sociales y que cuenta con dos pabellones independientes con sus correspondientes aparatos de proyección que funcionan simultáneamente». Señalaba a continuación que mientras el Olimpia abría durante todo el año y algunos días lo hacía desde las tres de la tarde hasta las doce de la noche el Salón Principal únicamente lo hacía durante diez meses al año y tres días a la semana con un horario más reducido. A esto se añadía que el público baracaldés era en su mayoría obrero, lo que obligaba a fijar unos precios menores, todo ello provocaba que la recaudación fuera consecuentemente mucho menor, por lo que el impuesto que se les asignaba no guardaba relación con los ingresos que se obtenían en Barakaldo y era, por tanto, a «todas luces exagerado».

Si se daba la circunstancia de que prosperase la intención del Ayuntamiento y teniendo en cuenta que pagaban un impuesto del 15% sobre la recaudación, indicaba que se reduciría «notablemente los escasos beneficios, que en el mejor de los casos pudiéramos obtener con un negocio de tan poca importancia, que no merece la pena de poner en riesgo nuestro capital». Por lo que solicitaba que se anulase «por excesiva la cuota de 500 pesetas que se nos asigna en los presupuestos municipales del Ayuntamiento de Barakaldo reduciéndola a 150 pesetas», que era la cantidad que la «Comisión encargada de la elaboración de los presupuestos les había fijado inicialmente».

El Ayuntamiento, por su parte, en un escrito fechado el 23 de enero y firmado por el Alcalde, consideraba que debía desestimarse el recurso «por carecer de base y fundamento legal», ya que lo único que se aducía en el escrito contra la tarifa del impuesto era lo elevada de la misma.

Para fijar el importe de la contribución, según se relataba, se había tenido en cuenta inicialmente el aforo del cinematógrafo, aunque la Comisión de Hacienda, «para evitar las molestias consiguientes en la operación de aforos del local y por no recargar a la Empresa con los impuestos del 16% sobre las cuotas del Estado y el 5% por vigilancia a que tenía derecho», decidió incrementar el impuesto de 150 a 300 pesetas cuando se discutió en la Junta Municipal. No obstante, «los Vocales Asociados entendieron que dicha cuota era insuficiente dada la cabida del local y el gran número de personas que acuden y acordaron elevarla a 500 pesetas, que es la establecida en los presupuestos para el año actual». En la resolución adoptada el 10 de febrero por la Diputación de Vizcaya, y firmada por el Jefe de la Sección de la Hacienda Municipal, se establecía que debía aprobarse la cuantía del impuesto en 500 pesetas, siempre que se justificase «que no excede del 25% de lo que por contribución industrial le correspondería tributar a dicho cine, reduciéndose en proporción al exceso de cuota sobre el 25% citado».

Con el deseo de «evitar las aglomeraciones y dar mayores facilidades al público»⁵¹ que asistía al Salón Principal, Santurtún y Esnaola solicitaban el 9 de septiembre de 1918 permiso al Ayuntamiento para abrir una taquilla en la calle Portu. La Comisión de Fomento, acordaba el 12 de septiembre, acceder a esa petición, «pues a parte de que no existe perjuicio alguno para los intereses municipales, proporcionará gran comodidad al público que asista a los espectáculos del salón».

Dos meses después, en noviembre, tuvo lugar la primera variación en la titularidad de la propiedad del cinematógrafo al vender Ángel Santurtún su parte del negocio a Filomena de Burzaco Santurtún, vecina de Barakaldo, por 32.000 pesetas, ya que los otros dos socios Nicolás Santurtún y María Esnaola habían renunciado al derecho de tanteo y retracto que la ley les concedía sobre la misma⁵².

5.3.2. *Las primeras temporadas*

La temporada cinematográfica 1919-20, correspondiente al período comprendido entre septiembre de 1919 y junio de 1920, dio comienzo el sábado 21 con la proyección de la película *¿Quién es el número 1?* En esta ocasión hay que anotar las «importantes mejoras» que se introdujeron en el «hermoso teatro de la calle Portu», según se recogía en *El Liberal*⁵³.

Las reformas se llevaron a cabo en las localidades del primer piso que fueron aumentadas «mediante una completa transformación de la que existía anteriormente, y que permite a los espectadores presenciar el espectáculo sin ninguna dificultad». Realizándose también otras obras de acondicionamiento en la sala y el escenario que «acreditan el buen gusto de sus propietarios y el buen deseo para colocarle en primera línea de los que existen en la provincia». Igualmente se informaba que por el Salón Principal desfilarían durante esa temporada «los más notables artistas de varietés, y en el lienzo se proyectarán las cintas cinematográficas de mayor éxito». Entre los primeros reseñar la actuación de la bailarina Laura San Telmo y del ventrilocuo Balder⁵⁴, mientras que entre las segundas anotar la exhibición de los seriales *El rey del circo* y *El mensajero de la muerte*.

⁵¹ AMB, Caja B.6.2.1, Expediente 43.

⁵² Registro de la propiedad de Barakaldo, Libro 64, Hojas 118-119, Finca 2.361, Inscripción 3.^a.

⁵³ «Inauguración de espectáculos», *El Liberal*, 20 de septiembre de 1919, p. 2.

⁵⁴ Sobre Balder se publicó en la primera página de *El Liberal*, años después, el 26 de septiembre de 1924, un elogioso artículo titulado «¡Amigo Cleto!», que incluía una fotografía con los muñecos, firmado con las iniciales I.P. (que pueden corresponder a las de Indalecio Prieto), del que reproducimos el párrafo final: «Cleto, orador de trapo y cartón, permítenos que hoy, día de tu beneficio, nosotros oradores de carne y hueso, te rindamos desde las oscuras zonas del silencio el homenaje de nuestra simpatía y de nuestra admiración. No iremos a oírte. La añoranza nos nublaría los ojos. Y sería terrible que cuando tantos hombres nos hacen reír, un muñeco como tú nos hiciese llorar».

La temporada siguiente, 1920-21, se inauguró el sábado 11 de septiembre con un programa de variedades y cine, que incluía la presencia de la cantante y bailarina Dora, La Cordobesita, y el primero y segundo episodio de la película *La huella del tigre*. Posteriormente intervinieron también la Troupe Stella (17 de noviembre) y la cantante La Tempranica (8 de diciembre), este mismo día se pudo ver la cinta *La rueda de fuego*.

Un testimonio sobre esta época del Salón Principal nos los proporciona José Antonio Fernández Serrano en su ya mencionada novela *El convertidor*. La cita es larga, pero merece la pena transcribirla íntegramente por los datos y las reflexiones que aporta:

Nuestra vida sigue en su monotonía, pero yo encuentro motivos de diversión. En el cine han desaparecido los explicadores. Su labor la hacen con carteles, aunque los analfabetos prefieren el sistema antiguo.

De tiempo atrás vienen ofreciendo películas de episodios, acabados en situaciones que nos incitan a ver la continuación. Se afamaron «Los misterios de Nueva York», «El dueño del mundo», «La mano que aprieta» y los forzudos Polo, Maciste, Duncan. Como la sal en los guisos, se aderezan con «malos». Sin ellos no podrían existir al faltarles amenidad.

Entre estos malos, el más bueno —cinematográficamente hablando— es uno llamado Carpanta. Tiene aspecto de diablo. Le favorece su destreza para inventar «faenas». Las espectadoras tiemblan cuando mira de frente.

De Francia llega una cinta contra la guerra, titulada «Yo acuso». Cruces de cementerios y trincheras modelan el paisaje. Dialogada con mordacidad, se ve vivir y morir a la carne de cañón.

En el escenario preparan una traca para dar realismo a los duelos de artillería. Después de la «batalla» el local se llena de humo y olor a pólvora. Con tales alicientes y su argumento, logra éxito. Las mujeres se la cuentan unas a otras. Al verla, lloran por sus hijos en peligro.

También exhiben una comedia de Charlot. El genio de este hombre hace de la guerra un acontecimiento que nos desternilla.

Una joven se suicida bebiendo solimán. Después otra lo intenta con cerillas. Han sido engañadas en ese juego llamado del cariño por los mayores. Estos incidentes desatan las hablillas. Lo achacan a influencias del cine presentando amores a lo Francesca Bertini⁵⁵.

El primer capítulo de la historia del Salón Principal, que se extendió desde diciembre de 1915 a mayo de 1922, concluyó cuando sus propietarios renunciaron a explotar directamente el local y decidieron alquilar el mismo. La razón principal de esta decisión pudo venir motivada por los irregulares resultados económicos que habían obtenido durante las siete temporadas que se encargaron de su programación.

Si analizamos los resultados de esos años, que se recogen en el Cuadro 5.2, tendremos que los 48.609 espectadores de la primera temporada se

⁵⁵ José Antonio FERNÁNDEZ SERRANO (1971): *op. cit.*, pp. 83-84.

Cuadro 5.2

Salón Principal Temporadas, Espectadores, Recaudación (1915-1922)

Temporada	Espectadores	Recaudación
1915-16	48.609	17.156,40
1916-17	74.343	21.202,73
1917-18	47.706	14.980,97
1918-19	47.058	15.318,60
1919-20	73.454	27.764,85
1920-21	60.975	28.193,70
1921-22	47.162	20.949,25

Fuente: Archivo Foral de Bizkaia, Sección Administrativo, Fondo Impuestos Especiales Espectáculos, 17A3, 17A5, Cajas 575-581 y 583. Elaboración propia.

convirtieron en 74.343 (52,94%) durante la segunda. A partir de este momento tras un retroceso importante, 26.637 (35,82%) y otro apenas significativo 648 (1,36%), le sucedió un nuevo incremento notable, 26.396 (56,09%), para volver a perder espectadores en las dos siguientes: 12.479 (19,99%) y 13.813 (22,65%) y quedar en la temporada 1921-22 con 47.162, 1.477 (2,97%) espectadores menos de los que se habían obtenido en la primera.

En cuanto a las recaudaciones hay que anotar el incremento en 4.046,33 (23,58%) pesetas entre la primera y la segunda temporada, para a continuación perder 6.221,75 (29,34%). En la temporada 1918-19 se inició un período alcista que se prolongó durante tres temporadas: 3.376,30 (2,25%); 12.446,25 (81,24%) y 4.278,50 (1,54%), que situó los ingresos en su cota más alta con 28.192,70 pesetas durante la de 1920-21, para terminar, en la siguiente, con 20.949,25, lo que supuso un nuevo retroceso, esta vez de 7.243,45 (25,69%) pesetas.

En septiembre de 1922 se hizo cargo del Salón Principal el exhibidor y distribuidor cinematográfico gallego Issac Fraga Penedo⁵⁶, aunque sólo durante diez meses los correspondientes a la temporada 1922-23⁵⁷. Junto a

⁵⁶ ISSAC FRAGA PENEDO (Carballino 1888-Vigo 1982) está considerado como «la figura más importante para comprender el desarrollo del espectáculo del cine en Galicia, desde los años 10, y hasta nuestros días» por José M.^a FOLGAR DE LA CALLE (1986): *El espectáculo cinematográfico en Galicia (1896-1920)*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, p. 241.

⁵⁷ En esas mismas fechas contaba con catorce salas en La Coruña (Rosalía de Castro), Ferrol (Jofre), Santiago (Principal), Pontevedra (Principal), Lugo (Principal), Monforte (Principal), Vigo (Odeón), Orense (Apolo), Vigo (Tamberlick), Burgos (Parisina), Gijón (Dindurra), Salamanca (Moderno), Valladolid (Pradera) y Santander (Pereda), según recoge J. CAO (1922-23): *Catálogo de Vigo (Vigo a través de un siglo)*, Vigo, P.P.K.O., p. 36, citado por

la exhibición de películas, Fraga también se inclinó por la inclusión en la programación del teatro y las variedades.

La respuesta del público fue notable, logrando incrementar de forma sustancial los resultados obtenidos hasta entonces por el Salón Principal. El número de espectadores se colocó en 92.539 (96,21%) y los ingresos en 44.212,69 pesetas (111,04%), cantidades que representaban casi el doble y más del doble, respectivamente, en relación a lo alcanzado en la temporada anterior.

A continuación, durante el período correspondiente a 1923-24, asumió su explotación la empresa Cinematográfica del Norte⁵⁸, para en la siguiente hacerse cargo del cinematógrafo Leandro Aldecoa y Ramón López Chico⁵⁹. Estos últimos consiguieron con sus iniciativas dinamizar de forma notable la exhibición cinematográfica baracaldesa, lo que se tradujo en un aumento considerable del número de espectadores y de las cantidades ingresadas en la taquilla, como se detalla en el Cuadro 5.3.

Cuadro 5.3

Salón Principal Temporadas, Espectadores, Recaudación (1922-1929)

Temporada	Espectadores	Recaudación
1922-23	92.539	44.212,69
1923-24	127.248	66.408,55
1924-25	164.660	91.880,80
1925-26	190.154	108.490,10
1926-27	198.189	98.826,30
1927-28	191.232	103.384,45
1928-29	174.073	85.149,85

Fuente: Archivo Foral de Bizkaia, Sección Administrativo, Fondo Impuestos Especiales Espectáculos, 17A3, 17A5, Cajas 583-591. Elaboración propia.

Folgar, pp. 241-242. Cifra que *El Pueblo Vasco* elevaba a veinte en 1922, al dar cuenta del acuerdo de arriendo que había llegado Fraga con los propietarios del Teatro Campos Elíseos de Bilbao. Véase «El arriendo de los Campos», 11 de junio de 1922, p. 1.

⁵⁸ Constituida en septiembre de 1922 por Pedro Rodríguez Uranga, Juan Cruz Saez Martínez y Rafael Villa y Villa, que según *El Pueblo Vasco* eran «personas que llevaban largo tiempo en el negocio del alquiler». La nueva empresa se hizo cargo de la distribución en exclusiva para el Norte y Noroeste de las distribuidoras Empresas Reunidas S.A., y Repertorio M. de Miguel, ambas de Barcelona. Véase: «Nueva casa alquiladora de películas», 30 de septiembre de 1922, p. 4.

⁵⁹ En febrero de 1925, Leandro Aldecoa afirmaba que llevaban «un año largo de actuación y contamos con seguir actuando algunos más». «Hablando con la Empresa del Salón Principal», en *El Galindo*, Barakaldo, 9 de febrero de 1925, núm. 9, p. 3.

Teatro Principal

BARACALDO



Programa Semanal

Miércoles y Jueves

LOS 4 JINETES DEL APOCALIPSIS

Se proyectará completa en todas
las secciones

Sábado y Domingo

El Milagro de Lourdes

Se proyecta completa

La procesión que figura en esta obra es la de la peregrinación española de 1923, en la que aparecen Su Eminencia el Cardenal Derbois, Arzobispo de París y el Ilmo. Sr. Obispo de Madrid-Alcalá.

Programación correspondiente a marzo de 1926

Esta tendencia, que ya se había iniciado en la temporada 1922-23, se prolongó durante las cuatro siguientes en el capítulo de los espectadores, con 105.650 (114,16%), y tres en el de la recaudación, 64.277,41 (145,38%). Este crecimiento fijó los asistentes en 198.189 en la temporada 1926-27, momento a partir del cual se invirtió la tendencia ligeramente, se perdieron 24.116 espectadores (12,17%) en las dos siguientes, hasta colocarse en la temporada 1928-29 en 174.073.

En cuanto a los ingresos señalar que alcanzaron durante 1925-26 su punto más alto, con 108.490,10 pesetas. En la temporada 1926-27 se redujeron en 9.663,80 pesetas (8,91%), para incrementarse en la siguiente en 4.558,15 (4,61%) y volver a disminuir en 18.234,60 (17,64%) durante la de 1928-29, situándose al final de esta etapa en 85.149,85 pesetas.

A lo largo de estos años la base de la programación fueron las películas, aunque no faltó el teatro, las variedades e incluso los combates de boxeo como el que organizaron, el viernes 24 de octubre de 1924, en colaboración con miembros de la Federación Vizcaína. En el programa de la velada pugilística, que estaba formada por tres combates, se indicaba que los precios «serán razonables. Es decir, que todo el mundo podrá presenciar estos interesantes encuentros». Se relataba, también, que se había logrado que la Compañía del tranvía pusiese un servicio «extraordinario para Bilbao y Santurce a la terminación del espectáculo»⁶⁰.

El resultado de esta experiencia fue negativo como reconocía López Chico, en un entrevista publicada en el semanario local *El Galindo*: «Otra de nuestras fechas infortunadas fue la celebración del match de boxeo. Se perdieron, a sabiendas de que así había que suceder, setecientas pesetas. Teníamos gusto de dar a Baracaldo aquel espectáculo y se lo dimos»⁶¹.

Los nuevos aires que el tándem Aldecoa y López Chico querían imprimir a su actividad empresarial se concretó desde 1924 en la utilización de la publicidad para anunciar la programación del Teatro Principal, denominación con la que a partir de ese momento se empezó a conocer el cinematógrafo de la calle Portu.

Junto a la inclusión de anuncios en su sentido estricto, insertaron en la prensa también publicidad redactada en forma de noticia en la que se ponderaba el esfuerzo que estaba haciendo la empresa por ofrecer la últimas novedades cinematográficas, independientemente de los gastos que conlleva ofrecer calidad ante todo, dando de esta forma a «Baracaldo el rango que se merece, y justo es consignar que el público responde a los esfuerzos que se hacen para servirle»⁶².

Se citaba como ejemplo los «entradas enormes» que se habían registrado el sábado y domingo anterior para ver la película *Los enemigos de la mujer* (*The Enemies of Women*, Alan Crosland, 1923)⁶³. Su proyec-

⁶⁰ *El Liberal*, 21 de octubre de 1924, p. 4.

⁶¹ «Hablando con la empresa del Salón Principal», *El Galindo*, 9 de febrero de 1925, núm. 9.

⁶² «La campaña en el Teatro Principal», *El Liberal*, 4 de noviembre de 1924, p. 2.

⁶³ Pocas semanas después de su estreno en Barakaldo, que tuvo lugar el 1 de noviembre de 1924, el Gobierno prohibió la proyección de *Los enemigos de la mujer*, *Los cuatro jinetes del apocalipsis* (*The Four Horsemen of the Apocalypse*, Rex Ingran, 1921) y *Koegnismark* (*Königsmark*, Léonce Perret, 1923) Las dos primeras, que estaban basadas en sendas novelas del escritor valenciano Vicente Blasco Ibáñez, para «evitar alteraciones de orden público» y la tercera, por incluir escenas que podían molestar a «una nación amiga, a Alemania». Véase «Proyecciones de películas prohibidas», *El Liberal*, 16 de diciembre de 1924, p. 6.

ción presentó la particularidad de que estuvo amenizada por la Rondalla baracaldesa y Jaz-Band, incluyéndose durante la misma efectos sonoros, consistentes en disparos⁶⁴. Días después se volvía a insistir en el mismo sentido en otra «noticia», en esta ocasión se destacaba el servicio que se estaba prestando con la proyección de las mejores producciones cinematográficas al «vecindario baracaldés, y especialmente a las familias que con frecuencia se trasladaban a Bilbao para conocer grandes películas. Hoy, gasto y molestia se han evitado»⁶⁵.

Es igualmente significativo el anuncio que se publicó en relación con la proyección de *Los diez mandamientos* (*The Ten Commandments*, Cecil B. de Mille, 1923)⁶⁶, en el que se apelaba tanto a los aficionados al cine como a los que no lo eran para que fueran a ver la película:

Aquellos que no les agrada el «Séptimo arte» déjense llevar por una sola vez de la corriente y vengan a ver este «chef d'oeuvre» titulado

Los diez mandamientos

y aquellos que les complace el espectáculo de la pantalla vengan una vez más a presenciar esta joya cinematográfica, porque quedarán admirados de la misma⁶⁷.

En la entrevista citada anteriormente encontramos un primer balance de lo que había significado su cometido como empresarios del Teatro Principal y de los resultados que habían logrado. En primer lugar se refería Ramón López Chico a las características del público baracaldés a sus gustos y como habían intentado responder con una cuidada programación cinematográfica:

El público de Baracaldo no es como el de otras pequeñas villas aisladas, que todos conocemos, Baracaldo es un arrabal bilbaíno.

Son pues, los gustos y las curiosidades de Bilbao, las que llevan a nuestro público a sacar su localidad en Baracaldo. Comprendiéndolo así, nosotros no hemos pensado nunca en la organización de espectáculos para salir al paso.

Nosotros llevamos siempre a Baracaldo, pase lo que pase, lo mejor. Nuestra misión, de esta suerte, no es otra que la de ir seleccionando, entre todos los espectáculos de Bilbao, los que juzgamos más interesantes, aun-

⁶⁴ *El Liberal*, 30 de octubre de 1924, p. 6.

⁶⁵ «La campaña en el Teatro Principal», *El Liberal*, 4 de noviembre de 1924, p. 2.

⁶⁶ Se estrenó, con carácter nacional, en Bilbao el 18 de noviembre de 1924. La película que se exhibió completa en cada sesión, «a pesar de su largo metraje (14 partes) rompiendo con la incómoda costumbre para el público de dividir las películas extraordinarias en jornadas, obligándole a concurrir varios días a los salones para ver una película completa». En el mismo anuncio, publicado en *El Nervión* el 15 de noviembre de 1924, p. 3, se informaba que el autor de la música era Hugo Riesenfeld, y que está sería interpretada por «30 profesores dirigidos por don Jesús de Arambarri».

⁶⁷ *El Liberal*, 11 de diciembre de 1924, p. 4.

que sea, como es natural, lo más caro. Así se da el caso de que tengamos que pagar, a veces, precios realmente considerables por cintas que no podemos proyectar, por falta de público, más de una sola noche, o a lo sumo, dos. Vea usted estos precios; *Los hijos de nadie* nos costó dos mil pesetas, *Los enemigos de la mujer*, mil ochocientas; *Los diez mandamientos*, mil ochocientas cincuenta.

Sin embargo se proyectaron en Baracaldo y esa es nuestra mayor satisfacción.

A continuación comentaba el esfuerzo que habían realizado para ofrecer una programación teatral, aunque el público no había respondido con ninguna de las obras que se habían traído:

Hemos intentado el teatro, efectivamente. Se hizo una pequeña campaña a base de Montijano, el joven, un excelente actor. También en aquella ocasión, conforme a nuestra tendencia de siempre, procuramos trasladar allí cuanto podía ofrecer algún interés. A raíz de su estreno en Bilbao se representó *La otra honra*, de Benavente. Se levantó el telón con cuatro butacas ocupadas. Achaco aquello, no a falta de afición al teatro sino a que Montijano no era santo de devoción baracaldesa. Ningún título en el cartel, basto para sacar al público de su retraimiento. La noche de mayor recaudación, creo que se hicieron doscientas pesetas; ponga usted gastos de compañía, derechos de autor, empleados, propaganda, etc.

La temporada 1925-26, que se inauguró el sábado 13 de septiembre con la proyección de la cinta *El templo de Venus* (*The Temple of Venus*, Otto Henry, 1923), prosiguió en la línea que se habían marcado los empresarios de seguir ofreciendo el mejor cine para lo que se firmaron «con las casas de mayor reputación mundial contratos de las películas más sugestivas y sensacionales, de tal forma, que nada ha de envidiar el público baracaldés al de las grandes poblaciones»⁶⁸.

De la misma manera, con el ánimo de renovar la confianza del público se procedió a realizar una nueva decoración en el interior del cinematógrafo: «Pintadas artísticamente las paredes, alfombrados los pasillos y colocados los cortinones en todas las puertas de entradas y salidas es de esperar que el Salón reúna este invierno condiciones que le hagan sumamente confortable».

La programación, al igual que en las temporadas siguientes, siguió siendo fundamentalmente cinematográfica, no obstante se pudieron ver diferentes tipos de espectáculos de variedades en combinación con la proyección de películas, que seguían gozando de gran aceptación popular, y representaciones teatrales.

⁶⁸ «Teatro Principal», en *El Galindo*, núm. 40, 14 de septiembre de 1925.

TEATRO PRINCIPAL

BARACALDO

PROGRAMA SEMANAL

Miércoles, reaparición de Tom Mix en

NUBES QUE PASAN

Jueves, estreno por Ricardito Talmadge de

Sueños de opio

Sábado y Domingo, primera jornada de

CARMEN

Sensacional superproducción de asunto nacional. Adaptación de la novela de Próspero Mérimée, interpretada por la RAQUEL MELLER.

La exhibición de esta grandiosa película se ha dispuesto en forma semejante a la adoptada para su presentación por los más famosos cinemas europeos.

De las ilustraciones vocales y musicales de sus cuadros, ha sido encargada la gentil «cantaora» y «guitarrista»,

ROSARIO "La Cordobesa"

GRAN ÉXITO

Programación correspondiente a mayo de 1927

En el último número de 1926, el periodista de *El Galindo*, Wallace, que se encargaba de la sección Teatros y Cines, cerraba ésta con un breve comentario, marcadamente elogioso, sobre el año cinematográfico que acaba de finalizar:

El balance anual no puede resultar mejor. Hemos presenciado las películas de mayor éxito, las que han triunfado en los mayores cines españoles y aun extranjeros. El programa anual del año entrante, bien nos contentaríamos con que iguale al saliente, a este año ya en la agonía. Nosotros francamente creemos que no solo llegará a igualarse, sino que se superará y con mucho. Tal son los proyectos de la simpática Empresa. Buena prueba de ello, la espléndida inauguración del año⁶⁹.

El fallecimiento de Leandro Aldecoa, en los prolegómenos de la temporada 1927-28, no varió la línea de trabajo que se venía realizando du-

⁶⁹ «Teatros y cines», en *El Galindo*, núm. 114, 27 de diciembre de 1926, p. 2.

rante los últimos años. La nueva empresa que se hizo cargo de la explotación del Teatro Principal la constituyeron Ramón López Chico, que formaba parte de la anterior, y su hermano Domingo López Chico. Este último detallaba, en una entrevista, los objetivos que se habían marcado para el curso cinematográfico que había comenzado el día 18 de septiembre:

Nuestros proyectos son inmejorables. Tenemos gran interés en conseguir el favor del público y no dudamos lograrlo. Buena voluntad y cuanto éste de nuestra parte, no ha de faltar para ello. Comprendemos la importancia de este pueblo, su proximidad a Bilbao y la calidad de programa que tiene aceptación. Es programa selecto, escogido, de cuanto tiene éxito en la capital. Lo mejor entre mucho bueno ese es nuestro proyecto⁷⁰.

Anunciaba, igualmente, que no volverían a proyectar más series cinematográficas, a pesar de la buena aceptación que había tenido *El rayo es-carlata*, la última que se había programado. El declive de las series se había iniciado tres años antes:

Parece que van decayendo esas películas espeluznantes que se nos veían dando en todos los salones cinematográficos, divididas en series, que las hacían interminables.

Para mantener la atención del público que acudía a esos salones, era preciso recurrir a escenas, en las que unas veces triunfaba la justicia y otras era burlada y escarnecida⁷¹.

Sobre este último aspecto y la nueva orientación que se había producido en la producción cinematográfica escribía, un año después, Modello, el redactor de la página cinematográfica de *El Nervión*:

A las películas de series, cuyas truculentas escenas se sucedían llenas de horrores de crímenes, de luchas y episodios espeluznantes, han sucedido estas otras plenas de lujo, de emoción bien sentida, como expresión de los afectos del alma y de arte en todo su esplendor.

No es de extrañar, pues, que el público muestre su predilección por las escenas de la pantalla, en las que los paisajes auténticos, en que vemos las hojas de los árboles movidas por el viento, la lluvia y la nieve en todo su realismo, el mar, unas veces apacible, otras agitado, dando vida, a la acción representada, superan a las que representan en el teatro, en donde si bien es cierto pueden apreciarse las bellezas de la literatura, no sucede lo mismo con las de la naturaleza, que, aparece siempre muerta por muy hábil que sea la mano del escenógrafo⁷².

⁷⁰ «Hablando con la empresa del Salón Principal de Baracaldo», en *El Galindo*, núm. 147, 26 de septiembre de 1927, p. 2.

⁷¹ E. LÓPEZ DEL OLMO: «Evolución cinematográfica», *El Nervión*, 8 de abril de 1924, p. 3.

⁷² Modello: «La semana cinematográfica», *El Nervión*, 23 de mayo de 1925, p. 3.

Si la apuesta por el cine era por seguir trayendo sólo lo más interesante, la programación teatral se enfocaba en ese mismo sentido, lo que les había llevado a rechazar la representación de El Tenorio porque la Compañía que se lo propuso no poseía «la calidad que merece nuestro público. Nuestro criterio en el aspecto teatral es bien claro. Preferimos no representar función ninguna, a que el público desacredite la labor de los artistas y con ellos a nosotros. El teatro, para hacerlo mal, es preferible olvidarlo».

La primera etapa del Salón Principal se cerró en junio de 1929. El tradicional paréntesis veraniego en que entraba la actividad cinematográfica baracaldesa entre una temporada y otra, fue aprovechado en esta ocasión para la compra del Teatro Principal. En efecto, en julio de ese año los propietarios del cinematógrafo, María Esnaola, Nicolás Santurtún y Filomena Burzaco, optaron por venderlo al industrial minero Eugenio Solano Corcuera. Aunque el valor de la finca, el terreno más el cinematógrafo, según la oficina provincial liquidadora, era de 218.124 pesetas, Solano lo adquirió por un total de 370.000 pesetas, por el cine pagó 330.000 y por el terreno 40.000 pesetas, estas últimas correspondieron a Antonia Esnaola, como propietaria del lugar donde se había edificado el Salón Principal⁷³. La variación en la propiedad implicó un nuevo nombre, Gran Cinema Baracaldo, y una nueva época, que dio comienzo en noviembre de 1929, preludio de los cambios que se operaron en la exhibición cinematográfica en la década de los treinta en Barakaldo.

5.4. Afianzamiento de la exhibición cinematográfica

La trayectoria del Salón Principal, excepto durante sus primeros cinco meses de vida, entre diciembre de 1915 y abril de 1916, en los que compitió con el Petit Palais, y la del espectáculo cinematográfico comercial en Barakaldo hasta 1929 se funden y confunden de tal manera que es imposible disociarlas. Un tiempo que cabe calificar, por tanto, como excepcional, dado que no se volverá a repetir nunca más.

La época de los pioneros de la exhibición cinematográfica, que se cerraba en abril de 1916, dio paso a una nueva etapa en la cual la oferta cinematográfica fue menor, se redujo a un solo cinematógrafo, pero por contra se caracterizó por su estabilidad y por una ampliación de los días en que se ofrecía cine, lo que se materializó en un aumento del número de espectadores y de la recaudación, cuya evolución se puede seguir en el Cuadro 5.4.

⁷³ Registro de la propiedad de Barakaldo, Libro 64, Hojas 119-120, Finca 2361, Inscripción 4.^a.

Cuadro 5.4

Salón Principal Espectadores, Recaudación, Tiempo abierto (1915-1929)

Año	Espectadores año	Recaudación año	Espectadores día	Recaudación día	Meses abierto	Días abierto
1915	5.032	1.460,70	1.258	365,17	1	4
1916	71.029	24.890,70	522	183,60	11	136
1917	69.088	18.834,88	646	176,46	11	107
1918	42.449	13.101,27	442	136,46	9	96
1919	62.684	22.672,95	570	206,11	9	110
1920	69.700	29.392,45	484	204,11	9	144
1921	55.506	24.373,10	385	169,25	10	144
1922	49.694	23.641,64	336	160,74	9	148
1923	124.223	58.740,85	834	393,99	10	149
1924	131.761	79.906,40	784	445,87	11	168
1925	182.373	102.765,00	1.048	590,60	11	174
1926	199.596	106.618,57	1.134	596,12	11	171
1927	194.456	99.045,88	1.200	611,39	10	162
1928	182.139	94.609,30	1.077	559,81	10	169
1929	168.734	92.100,69	1.298	708,46	8	130

Fuente: Archivo Foral de Bizkaia, Sección Administrativo, Fondo Impuestos Especiales Espectáculos, 17A3, 17A5, Cajas 575-581, 583-591. Elaboración propia.

Durante el segundo año, en 1916, de entre los ocho primeros de vida del Salón Principal, fue cuando concurrieron más espectadores, ya que se alcanzó la cifra de 71.209. A partir de ese momento se produjo un retroceso de asistentes: débil en 1917, 1.941 (2,74%) y pronunciado en 1918, 26.639 (38,56%). Para a continuación experimentar en los dos años siguientes una mejoría de 20.235 (47,66%) en 1919 y 7.016 (11,11%) en 1920, que se volvía a invertir al situarse en 1922 el número de espectadores en 49.694, lo que representaba una pérdida de 21.335 (28,32%) en relación a 1916.

La tendencia varió a partir de 1923, de tal manera que hasta 1926 creció de forma continuada el número de espectadores. En ese primer año se alcanzó la cifra de 124.223, lo que representaba un aumento de 74.529 asistentes (149,99%) con respecto a los de 1922. Suponía, igualmente, superar la cantidad de 100.000 espectadores por año, algo que sólo se había logrado en 1912, cuando acudieron a los cines 107.287 personas. El incremento de espectadores fue pequeño en 1924, 7.358 (6,06%), y significativo en 1925, 50.612 (38,41%), y reducido en 1926, 17.223 (9,44%), aunque suficiente para llegar a los 199.596 y establecer la cota más alta hasta entonces.

A partir de este momento se inicia un reflujo constante durante los tres años siguientes, hasta situar el número de asistentes en 168.734 en 1929, lo que suponía una pérdida de 30.862 (15,47%) frente a ese máximo histórico. Hay que reseñar que en 1929, como consecuencia del relevo en la titularidad del Salón Principal, el cine estuvo abierto sólo durante ocho meses, frente a los diez que era la práctica habitual, lo que puede ayudar a comprender por que se produjo esa disminución de espectadores.

Los ingresos registraron una evolución similar, aunque con algunas variantes. Al retroceso que se produjo en 1917, 6.055,92 (24,33%), y 1918, 5.733,81 (30,45%), le siguió una importante recuperación durante 1919, 9.571,88 (73,06%), y 1920, 6.719,50 (29,63%), logrando este último año, con 29.392,45 pesetas, el mejor resultado de todos ellos. En los dos años siguientes experimentó un retroceso de 5.019,35 pesetas (17,08%) en 1921 y de 731,46 (3,01%) en 1922, lo que colocó los ingresos en 23.641,64 pesetas.

La recaudación, en clara sintonía con lo sucedido en el apartado de los espectadores, aumentó durante 1923 en 35.099,21 pesetas (148,46%), situándose en 58.740,85, cantidad que se incrementó en 1924, 16.165,55 (27,52%), en 1925, 27.858,60 (37,19%), y 1926, 3.853,57 (3,74%), hasta alcanzar en este último año la cifra de 106.618,57 pesetas, con lo que se conseguía la mayor recaudación lograda hasta entonces.

Los tres años restantes de esta época del Salón Principal registraron retrocesos moderados, aunque continuos, hasta situar los ingresos correspondientes a 1929 en 92.100,69, cantidad que suponía una disminución de 14.517,88 pesetas (13,62%), en comparación a los obtenidos en 1926.

5.4.1. Programación y películas

Establecer las pautas de programación y las películas que se proyectaron durante esa etapa tropieza de nuevo con la escasez de información existente. Únicamente durante dos períodos, los comprendidos entre 1919-1920 y 1924-1928, aunque no de forma completa, los datos que hemos recogido nos han permitido, siquiera de manera parcial, una aproximación significativa a ambas cuestiones.

De los anuncios publicados en los periódicos *El Liberal* y *El Noticiero Bilbaíno*, entre septiembre de 1919 y diciembre de 1920, se deduce que la programación se estructuró en torno a sesiones exclusivamente cinematográficas y a otras en las que se combinó la exhibición de películas con espectáculos de variedades. Tipos de programación a los que ya se había recurrido en la etapa anterior, se da por tanto una prolongación de formulas ya ensayadas en los años precedentes. El horario de las sesiones dependía del carácter que tenían y de si era un día laborable o festivo. Las películas se ofrecían en sesión continua de martes a sábado, mientras los domingos

se daba una sesión a las 5 de la tarde numerada y continua de 8 a 11,30, que era el horario de los días laborables. Cuando se recurría a las variedades, siempre junto a las películas, se daban dos sesiones independientes los laborables (8 y 10 de la noche) y tres los domingos (5, 8 y 10 noche).

Predominaban durante estos dos años las películas por episodios, con títulos como *Por amor*, *La heroína de Nueva York* (*Patria*, George Fitzmaurice, 1917) y *Houdini y el tanque humano*. A su éxito se refería, bastante tiempo después, Juan Álvarez, gerente del Salón Olimpia:

Luego, el imperio de la película de series. En 15, en 20 episodios. La primera de ellas, «Los misterios de Nueva York», fue contratada con toda clase de prevenciones. Se temía que el público no aceptase estas proyecciones «por entregas». Pero ¡que error! la gente se interesó de tal modo que no pedía otra cosa, y tan pronto como terminaba una de estas «truculencias», se apresuraba a preguntar cuando se estrenaría otra. El delirio⁷⁴.

En el capítulo de los espectáculos de variedades indicar que continuaron desfilando por el escenario del Salón Principal, entre otros artistas, Laura de Santelmo (bailarina), Balder (ventrílocuo), Adelina Najera (cantante), Los Ramper (excéntricos contorsionistas cómicos) y Dora, La Cordobesita (canzonetista y bailarina).

En cuanto a los precios, dada la gama de los existentes, ya que dependían del tipo de espectáculo, la inclusión de las variedades aumentaba el valor de la entrada, y de su carácter laborable o festivo, es difícil precisar el coste de cada localidad.

En 1916 la general oscilaba entre los 15, 20, 25 y 30 céntimos; la delantera variaba entre los 30, 35, 40, 50 y 60 céntimos; mientras que la butaca fluctuaba entre los 40, 50, 60, 70, 75 céntimos y 1 peseta. Menos cambios registraron los precios de las sesiones infantiles que se movieron entre los 10, 15 y 20 céntimos.

Siete años después, en 1923, nos volvemos a encontrar con una gama similar de precios, en general (30, 35, 40, 50 y 60 céntimos); delantera (50, 60, 70, 75, 80, 90, céntimos y 1, 1,25 y 1,50 pesetas) y butaca (70 y 80 céntimos; 1, 1,25, 1,5 y 1,9 pesetas). Mientras que las sesiones infantiles se seguían caracterizando por su estabilidad, la entrada, que se había incrementado en 5 céntimos en 1919, costaba 15, 20 y 25 céntimos. Si tomamos como referencia los precios mínimos de cada localidad, tenemos que la general pasó de 15 céntimos (1916) a 20 (1919), a 25 (1921) y 30 (1924). En esas mismas fechas la delantera costaba 30 (1916), 35 (1919) y 50 (1921), mientras que los precios de la butaca eran 40 (1916), 50 (1919), 70 céntimos (1921).

⁷⁴ «Hablando con don Juan Álvarez», *El Pueblo Vasco*, 11 de enero de 1931, p. 5.

Durante el período 1924-1928 la información es algo más abundante. Los anuncios publicados en *El Liberal* y en el semanario baracaldés *El Galindo*, junto al espacio que éste último dedicaba a la actividad del Salón Principal, nos ha permitido una aproximación más detallada a estos años. Un rasgo distintivo es el predominio del cine, ocupando el resto de los espectáculos (teatro, variedades, que experimentaron un notable retroceso, y boxeo) un lugar marginal en el conjunto de la programación.

En las sesiones cinematográficas se tiende a presentar un largometraje, un cortometraje cómico y un noticiario; las series que habían ocupado un espacio importante comienzan a ir desapareciendo de la cartelera, donde su presencia se hace cada vez más esporádica. En estos años el cine consolidaba su arraigo popular en el municipio, un síntoma de ello es que el Teatro Principal abría sus puertas cinco días a la semana, aunque, por contra, seguía cerrando durante la época estival.

La estructura de las sesiones no experimentó cambios: los días laborales se mantuvo la sesión continua desde las 7,30 de la tarde hasta la 12 de la noche; los domingos y festivos se programaba una sesión infantil a las dos (a la que hay que añadir otra los jueves, a las 3 de la tarde), una numerada a la 5, denominada selecta (que también tenía lugar los jueves, con el nombre de día de moda), concluyendo la programación, en ambos días, con una sesión continua de 8 a 12. En las sesiones de estas dos jornadas se incluía el acompañamiento musical de un sexteto, que subrayaba con la interpretación de diferentes piezas musicales lo que los espectadores veían en la pantalla.

En algunas ocasiones la música no se limitaba a una labor meramente subsidiaria de la imágenes, sino que adquiría un protagonismo especial, ese fue el caso de *Carmen* (*Carmen*, Jacques Feyder, 1926) interpretada por Raquel Meller, que contó con la actuación de la cantaora y guitarrista Rosario La Cordobesa, responsable de la adaptación musical. La versión cinematográfica de *Gigantes y cabezudos* (Florián Rey, 1925) se anunciaba señalando que la orquesta, en realidad un sexteto, tocaría la música de la popular zarzuela. Igualmente se indicaba que durante la proyección de *El rey de reyes* (*The King of King*, Cecil B. de Mille, 1927) se interpretarían «piezas adecuadas a la película».

Durante estos años se proyectaron películas producidas o rodadas en el País Vasco. En 1924 se vieron *Un drama de Bilbao* (Alejandro Olaverria, 1923), *La jura de la bandera en Bilbao* y *Semifinal del campeonato Athletic-Real Madrid en San Mamés*. En 1925, *Eduarne o la modistilla bilbaína* (Telesforo Gil del Espinar, 1924), *Match Uzcudun-Phil Scott* (combate de boxeo que tuvo lugar en Bilbao), *Revista deportiva del País Vasco*, y se estrenó «una película local, en la que aparecen industrias locales con obreros en sus faenas», que no hemos logrado identificar. *Entrega de la oreja de oro a Agüero* (1925) y *Como se hace El Liberal* (1926), dirigidas ambas por Mauro Azcona, se proyectaron en 1926.

: Teatro Principal :.

BARACALDO

Programa Semanal

Lunes

Don Quijote de la Mancha

Se proyectará exclusivamente para los escolares municipales.

Miércoles,

El negro que tenía el alma blanca

Reprise de esta interesantísima película.

Secciones 5 tarde y de 8 a 12 noche.

Jueves,

París a media noche

Como fin de fiesta, **CARMEN CALZADO** y **ARTURO A. PEYO DE DHALMANN**, interpretarán un juguete cómico de los hermanos Quintero.

Sábado,

Jimín el conquistador

Domingo,

Gran programa de varietés. La superproducción Gaumont **Sangre de artista**, y los extraordinarios números de varietés **Las dos Rosas**, bailarinas. **Martinchu Perugorría**, en su excéntrico repertorio, y la bellísima canzonetista

Lolita Buendía

Programación correspondiente a diciembre de 1927

Los seriales, el cine por episodios, que iniciaba su lento declinar, todavía estaba presente en la cartelera baracaldesa, con títulos como *El hijo del pirata* (*Le fils du flibustier*, Louis Feuillade, 1922), *La reina Saba* (*The Queen of Sheba*, Gordon J. Edwards, 1921), *El rayo escarlata* y *El judío errante* (*Le juif errant*, Luitz-Morat, 1926) que se proyectaron en 1925, 1926, 1927 y 1928. Como contrapunto a esta situación se anunciaba que tanto *La viuda alegre* (*The Merry Widow*, Eric von Stroheim, 1925) como *El gran desfile* (*The Big Parade*, King Vidor, 1925) se exhibirían completas en todas las sesiones.

Las innovaciones tecnológicas que se estaban produciendo en el campo de la producción de películas también tuvieron su espacio en el Teatro Principal. En 1925 se presentaba la película *Las sombras en relieve*, que era un intento primitivo por crear cine en tres dimensiones. Sobre ella *El Galindo* publicaba el siguiente comentario:

Es este un original espectáculo más interesante que las sombras que recientemente se proyectaron en algún «cine» de Bilbao, ya que en lugar de ser apariciones aisladas, las proyecciones responden a un argumento⁷⁵.

A cada espectador se le proveerá de un anteojito con lente de dos colores⁷⁶.

Al año siguiente, la proyección de *El islote de las perlas* (*The Uninvited Guest*, Ralph Ince, 1924) permitió asistir a la contemplación de vistas submarinas filmadas por el procedimiento de los hermanos Williamson, que contaban con el atractivo añadido de presentar algunas escenas en technicolor.

Las sesiones conjuntas de cine y variedades todavía seguían ocupando un espacio en la programación. Dos ejemplos de ello lo tenemos en 1926, en el primero se detallaba el esquema del programa, que era el siguiente: «1.º películas, 2.º The Carpi, equilibristas cómicos, 3.º Bery Frey, bailes de salón dueto español, 4.º Los Walton's, espectáculo moral». Durante la primera parte de la sesión, que comenzaba a las 7,30 y concluía a las 9, se proyectaban las películas; a continuación tenían lugar los números de variedades, que se prolongaban hasta las 12.

⁷⁵ En concreto se había estrenado en el Coliseo Albia el 23 de octubre de 1924 con el título de *Sombras en relieve*: «Este espectáculo fue traído de París a España por los conocidos empresarios del Reina Victoria y Maravillas, respectivamente, señores Cadenas y Campúa, y al estrenarse en Madrid la primavera pasada el éxito les animó a extenderlo por el resto de las capitales españolas. Anoche le llegó el turno a Bilbao y el público se regocijó grandemente ante las actuaciones cómicas de las siluetas que, al ser observadas por una lente de talco de colores rojo y azul, se recibe la sensación de que los objetos que se arrojan desde la pantalla van a parar a la cara del espectador, merced a una combinación interior de luces y espejos. Es un espectáculo curioso, de sustos y situaciones cómicas que interesa y agrada». (Luis: «Sol de Sevilla y Sombras en relieve». *El Nervión*, 24 de octubre de 1924, p. 3.). Los días 2 y 3 diciembre de ese año volvió el cine en tres dimensiones al Teatro Trueba con el título de *Cinematografía en relieve*.

⁷⁶ «Teatro Principal», en *El Galindo*, núm. 6, 19 de enero de 1925, p. 3.

El segundo contemplaba la proyección de la película *Nobleza baturra* (Joaquín Dicenta hijo y Juan Vilá Vilamala, 1925) y la actuación de la Troupe España, que interpretaron diferentes «jotas, cantos... aragoneses». Era, por tanto, un espectáculo construido en torno a la Comunidad de Aragón, que venía propiciado por el éxito de la película, a la que se le había añadido, como un atractivo más, las actuaciones en directo de varios intérpretes.

También pasaron por el escenario del cinematógrafo de la calle Portu, entre otros artistas, las Hermanas Muñoz (cantantes), Nanin (excéntrico), Mercedes Servet y J. Sierra Luna (dueto), D'enry (transformista y ventrílocuo), Mr. Rambeau (con su compañía de animales amaestrados), en 1925. Jesusa Unamuno (bailarina) y Balder (ventrílocuo), en 1927. Se completó la programación con el teatro, la danza, actuaron los Grandes bailes rusos (versión Korobak), y el boxeo.

En el capítulo de los precios comentar, de la misma forma que se ha señalado anteriormente, el amplio abanico que se dieron dentro de cada año. Tomemos como referencia los correspondientes a 1924 y 1929. En el primero las localidades de butaca oscilaban entre los 55 céntimos y 1,75 pesetas; las delanteras iban de los 45 céntimos a 1,50 pesetas, y las de general de los 30 a los 50 céntimos. En el segundo año la entrada de butaca se situó entre los 75 céntimos y 1,50 pesetas, la delantera de 40 céntimos a 1,25 pesetas, y la de general de 30 a 75 céntimos. Para esas mismas localidades las sesiones infantiles costaban 15, 20 y 25 céntimos (1924), y 15, 30 y 40 céntimos (1929).

5.5. El cinematógrafo en el semanario *El Galindo*

Ya se ha señalado en los capítulos anteriores el eco, escaso, que el cinematógrafo fue encontrando en los pocos periódicos baracaldeses que se editaron durante esos años. Esta situación varió con la aparición, en la mitad de la década de los veinte, de *La Ribera Deportiva* y *El Galindo*. Ambos semanarios, que tuvieron una dilatada existencia, recogieron en sus páginas de manera regular información sobre cine, aunque solo hemos podido consultar ejemplares sueltos del primero y tres años del segundo, los comprendidos entre el 15 de diciembre de 1924 (número 1) y el 26 de diciembre de 1927 (número 160).

En un principio *El Galindo* se limitó a insertar los anuncios del Teatro Principal, en los que se daba cuenta de la programación semanal, y a recoger noticias sueltas sobre su actividad. A partir de septiembre de 1925 las noticias sobre las películas que se proyectaban comenzaron a aparecer bajo el rótulo de una sección fija: «En el Principal de Baracaldo», «Cine», y «Teatros y Cines», desde el 30 de agosto de 1926.

La información contenida en esas secciones no se limitaba solamente a comentar cuestiones relacionadas directamente con los títulos que se ex-

hibían (argumento, director, actores, el éxito que había logrado), sino que aportaban también datos sobre las sesiones: asistencia del público, idoneidad de algunas películas para un grupo concreto de asistentes, características de éstas (numeradas, días de moda, acompañamiento musical); sobre el local: realización de reformas, higiene.

A veces se hacían eco de las peticiones de sus lectores a la empresa del Salón Principal. Una muestra es la carta que firmaban Los de la calle San Juan, en ella solicitaban la proyección de la película *Miguel Strogoff o el Correo del Zar* (*Michel Strogoff*, Viktor Tourjansky, 1926). Tras señalar la importancia del film y el éxito que había cosechado en el Salón Olimpia exponían:

Ahora trasladamos nuestro insinuativo al empresario del Salón Principal, para que el eco retorne y sea de satisfacción hacia la benevolencia de la afición, deseosa de presenciar la susodicha película de la Casa Gaumón (*sic*).

Gracia que no hemos de dudar alcanzar de nuestro empresario: aceptación y atributos en la cinta⁷⁷.

En abierto contraste con este flujo continuado de noticias se encuentra los escasos artículos de opinión en los que se reflexionaba sobre el cinematógrafo. El primero de éstos en publicarse, escrito desde un punto de vista teatral, recogía como el ascenso del espectáculo cinematográfico había traído aparejado el retroceso del teatro:

Sabido es que el Cinematógrafo ha adquirido una poderosa influencia en España. Y que esta misma influencia del «cine» que es aún mucho mayor en los pueblos ha contribuido de una manera evidente a la falta de asistencia del público que hoy se deja sentir en el Teatro.

Esto que sucede, es vergonzoso e injusto en estos tiempos de cultura y de civilización; pero se ha puesto de relieve que el público, un poco respetable y un poco más ignorante, como sucede a estos nuestros públicos de España, tiene más predilección por el «cine» que por el Teatro, siendo éste como es un Arte⁷⁸.

A continuación señalaba las características del público teatral, que era «noble, fino y elegante» e «ilustrado»; y las contraponía con las del público cinematográfico, que era «por lo general de carácter despótico, ineducado, descortés», e «inculto».

Tres meses después el mismo autor volvía a insistir sobre la crisis en que se encontraba sumido el teatro. Una situación que estaba llevando a

⁷⁷ «Para la empresa del Salón Principal. Un ruego», en *El Galindo*, núm. 114, 7 de febrero de 1927, p. 3. La petición fue atendida por la empresa que programó la película los días 26, 27 y 28 de ese mismo mes.

⁷⁸ R. WAMBA: «El teatro, centro de instrucción», en *El Galindo*, núm. 7, 26 de enero de 1925, p. 2.

los empresarios a dedicar sus salas a la proyección de películas. Estos «agobiados por los quebrantos en el negocio, encolerizados por las pérdidas fabulosas que han tenido en esta temporada, han adoptado la postura impecable de convertir el teatro en cinematógrafo»⁷⁹. Una actitud que juzgaba comprensible y lógica: «¿Es que van a ver impasibles como se les avecina la quiebra del negocio? ¿Es que van a estar conformes con que la cifra de gastos ascienda más que la de ingresos? ¿Es que están obligados a continuar un negocio que no les reporta beneficio alguno?».

En una sintonía muy diferente se situaba R. Oyalep, que escribía sobre el gran ascendiente que el cine había encontrado en el conjunto de la población, incluso entre los niños:

El Cinematógrafo, ha llegado a ser hoy día, el espectáculo más concurrido, y por consiguiente más popular. Hasta los niños desde que tienen uso de razón, empiezan a conocer de nombre a los artistas del film, entusiasmándose, primero contemplando la propaganda, y después en la pantalla, las hazañas de sus ídolos.

Las sesiones infantiles son un hervidero, los apasionados comentarios, y el entusiasmo de los pequeños, producen una algarabía que el Salón parece el campo de Agramante⁸⁰.

Actores como Douglas Fairbanks, Harry Carey (Cayena), Tom Mix, Charles Jones, Maciste, Charles Chaplin, Buster Keaton y Harold Lloyd, gozaban de las preferencias de los niños. Mientras que Lewis Stone, Antonio Moreno, Rodolfo Valentino y Ramón Novarro, entre otros, eran los preferidos para la juventud, aunque los dos últimos gozaban de un gran aceptación entre las mujeres, «con las cintas de estos se forman colas nutridísimas de jóvenes, que van a contemplar la figura de estos super-tipos, y el arte que tienen para amar a las mujeres».

Los nombres que citaba constituían un síntoma evidente del dominio que el cine estadounidense ejercía sobre la producción mundial de películas, lo que le llevaba a constatar que «con tanto americanismo, las películas españolas las que más debiéramos exigir y proteger, quedan al margen sobre todo en Baracaldo». Tanto las producciones españolas, que eran «muy dignas de proyectarse y repetirse alternando con las de Hollywood», como los artistas que en ellas trabajaban «podían codearse con los extranjeros, a pesar de no contar con los enormes recursos de estos».

También es significativo recoger el relato que se hace en otro artículo, escrito en esta ocasión por una mujer, de como se reaccionaba ante lo que sucedía en la pantalla:

⁷⁹ Rodolfo WAMBA: «La crisis teatral», en *El Galindo*, núm. 20, 27 de abril de 1925, p. 3.

⁸⁰ R. OYALEP: «La sugestión del cine», en *El Galindo*, núm. 114, 7 de febrero de 1927, p. 2.

La escena es oscura. Del fondo, cual hábil surtidor surge un hilito de luz que ensanchándose suavemente domina por fin el blanco lienzo y él posa las imágenes articuladas que misteriosamente encierra. La orquesta ejecuta magníficamente un tango argentino, cuyas cadencias sentimentales, se acoplan perfectamente al cuadro que vemos en la pantalla. Rodolfo Valentino, nuestro admirado héroe, derrocha arte y gracia, marcando voluptuosamente los tiempos de un tango⁸¹.

La descripción continuaba de esta forma: «Durante la proyección, nuestro espíritu sugestionado ha vagado por los países de ensueño. Se hizo la luz y al apreciar el contraste, volvió él a la realidad». Momento en el que la autora incluye el siguiente diálogo, en el que se detallaban, dos posturas, claramente diferentes, ante lo que acaban de contemplar:

—Eso es galantería, finura, pasión, eso es saber querer.

—Sí, pero ten en cuenta que todo eso es en el cine. Que todo es un embuste fantástico. Son cosas que no pueden salir de la pantalla. Son novelas....

—¿Y qué es la vida, más que un trozo de novela? Todos llevamos nuestro drama, más o menos sentimental.

—¡Bah! Estas echada a perder, Luchy. Nunca creí que fueras tan soñadora. Tú romántica, ahora precisamente que el romanticismo desaparece...

—Eso es precisamente lo que deseaba discutir. Me llamas romántica, cursi, porque aprecio el arte, porque me aparto de ese materialismo que nos envuelve y aprisiona. Vosotros no sabéis lo que es espíritu. Sois modernos materialistas...

—¡Por Dios, Luchy! No tanto, no tanto. Nosotros apreciamos lo espiritual y como tú gustamos la belleza de esas escenas que acabamos de ver. Pero de ahí, a que nos sintamos románticos va un abismo. Una cosa es lo que vemos en la pantalla y otra lo que sucede fuera de ella. Querer que imitemos a los artistas nos parece absurdo. Aquellos son sueños. Y hoy se vive de la realidad, querida Luchy...

5.6. Dos proyectos fallidos

El Salón Principal fue el único cinematógrafo que se construyó durante esta época. No obstante también se pusieron en marcha dos iniciativas más. En 1915 y 1922 se presentaron en el Ayuntamiento sendas peticiones para edificar dos cinematógrafos en las calles Murrieta y San Juan, respectivamente.

El 11 de agosto de 1915, pocos meses después de que lo hiciera el Salón Principal, Saturnino García, en representación de la Sociedad Nuevo

⁸¹ M.E.B.: «Corte de un «film», en *El Galindo*, núm. 104, 29 de noviembre de 1926, p. 2.

Teatro Cine del Desierto, solicitaba, en un escrito que remitía al Alcalde, que se variase la ubicación de una alcantarilla que se encontraba situada en el terreno donde se pensaba edificar un Teatro-Cine, la calle Murrieta, en el barrio del Desierto:

Proponiéndose la Sociedad que represento, empezar en breve plazo la construcción del edificio, destinado al fin indicado, y resultando que a parte del terreno que ha de ser ocupado con la construcción existe actualmente la alcantarilla general, la que interrumpe la construcción, en su parte del escenario, y siendo conveniente, tanto para la ejecución del edificio, cuanto para que la alcantarilla conserve la completa independencia, y fácil examen de los reconocimientos de la misma el que esta se halle en terreno del mismo Municipio o sea en la calle; a V. S. atentamente suplica tenga a bien ordenar, que el trozo de alcantarilla de referencia, se traslade a la calle⁸².

El 10 de septiembre, tras el dictamen favorable emitido por las comisiones de Hacienda y Fomento, el Ayuntamiento acordaba conceder el permiso que se solicitaba, «verificándose las obras por el solicitante y por su cuenta y bajo la inspección e instrucciones del Sr. Arquitecto municipal».

La aprobación definitiva del teatro-cine de la calle Murrieta, por parte de la Junta Provincial de Espectáculos, se producía el 16 de octubre tras comprobar ésta que el proyecto inicial se había reformado y se había establecido «entre la cabina y los espectadores los dos metros de distancia que fija el artículo 132 del vigente Reglamento», según le comunicaba el Gobernador Civil al Alcalde de Barakaldo en un escrito fechado el 18 de octubre.

En la notificación que de este oficio hizo el Alcalde, dos días después, a la Sociedad Bilbao y Compañía, nuevo nombre de la empresa, le recordaba que según el Reglamento Municipal de Construcciones era requisito indispensable presentar en el Ayuntamiento, para su aprobación, el plano con sujeción al cual proyectaban realizar las obras.

Tras cumplir este trámite, la Comisión de Fomento autorizó, el 22 de noviembre, la construcción de «un edificio en la calle de Murrieta con destino a teatro-cine, pero quedando terminantemente prohibido que sus puertas al abrirse ocupen la vía pública ni obstruyan ni dificulten el tránsito por ella». La documentación que se conserva en el Archivo Municipal sobre este proyecto se interrumpe en este punto, desconociéndose, por ello, las causas por las que no se llegó a edificar este cinematógrafo.

Siete años más tarde, el 1 de junio de 1922, José María de Basterra, vecino de Deusto, remitía al Alcalde una misiva en la que le comunicaba su intención de «construir un pabellón destinado a Cinematógrafo en el

⁸² AMB, Caja B.6.2.1, Expediente 28.

Solar de D. Andrés de Aldecoa, frente al Ayuntamiento», por lo que esperaba que se dignase «otorgarle el competente permiso para llevar a efecto la obra de referencia»⁸³. En la memoria del cinematógrafo, presentada el 10 de junio, se detallaban sus características. El edificio, que constaba de planta baja solamente, iba a ser «construido de mampostería y ladrillo, siendo su tejado de teja plana apoyada en cumbres de hierro, el suelo ha de ser de cemento y con la inclinación correspondiente para que exista una visibilidad completa; las puertas y ventanas han de ser de madera y el saneamiento ha de ser perfecto, pues lleva el local dos urinarios capaces para seis personas y dos retretes».

La ventilación se realizaba mediante ventanas situadas en su parte superior y ventiladores. La cabina iba aislada completamente por una doble pared de cemento y planchas de ckernik. Para su evacuación se habían previsto cinco puertas en su fachada principal, tres en la parte trasera y una que daba al escenario. La capacidad prevista para este cinematógrafo era de 800 localidades, divididas en 400 de preferencia y 400 de general, que contaban con dos entradas y ocho salidas. Se indicaba, por último, que los espectáculos previstos eran «todos los relacionados a Cine, Teatro y Varietés».

El 4 de septiembre, el Gobernador Civil, remitía al Alcalde, la notificación del acuerdo de la Junta Provincial de Espectáculos Públicos, por el que se autorizaba la construcción del cinematógrafo, aunque debían cumplirse los siguientes requisitos:

- 1.º Que las puertas de entrada y de salida serán de dos metros de luz como mínimún.
- 2.º Deberán separarse dos metros las localidades contiguas a la cabina.
- 3.º Se atenderá, tanto en su construcción, como en todos los servicios e instalaciones, a cuanto determine el vigente Reglamento de policía de espectáculos, extremos todos que se comprobarán en la visita de inspección que habrá de girarse una vez terminada la construcción del edificio, antes de autorizar su funcionamiento.

Por su parte, el Ayuntamiento al hacer traslado a Basterra, el 3 de octubre, de la autorización para construir el edificio añadió un cuarto requisito, en el que se contemplaba que «el saneamiento del pabellón se verifique con acometimiento a la alcantarilla general por lo que el sr. Basterra abonará a este Municipio, a razón de dos pesetas el pie cuadrado, la superficie que resulte, del terreno comunal que ocupe con la acera que establezca, de un metro de ancha, en toda la longitud del edificio por la parte que limita con el expresado terreno».

⁸³ AMB, Caja B.6.2.1, Expediente 42.

En el expediente municipal, en el que no se detallan los motivos por los que no se construyó, se puede leer un escueto «no ejecutaron las obras».

El aspecto más relevante de este proyecto era su ubicación, la parte trasera de la calle San Juan, junto a la Plaza de los Fueros. Era este un espacio inédito para la edificación de los cines, que prefiguraba lo que ocurrirá en la década de los treinta, como tendremos oportunidad de ver en el capítulo siguiente, cuando los nuevos cinematógrafos que se construyan lo hagan en las proximidades de esa plaza. Rompiendo con la que había sido la zona tradicional para su instalación: el barrio del Desierto.

5.7. Vuelve el cine al aire libre a las Fiestas

La crítica situación económica por la que atravesó el erario municipal baracaldés durante la I Guerra Mundial afectó de lleno a la organización de las fiestas, que se redujeron a su mínima expresión.

Tras el final de la contienda los festejos recuperaron el pulso de años anteriores y el cinematógrafo al aire libre volvió a ocupar un lugar privilegiado en la programación de las fiestas. Durante 1918⁸⁴ y 1919⁸⁵ se celebraron sesiones cinematográficas tanto durante las fiestas del Carmen, en la campa de Lasesarre, como en los barrios de Retuerto, El Regato, San Vicente, Alonsotegui, Irauregi y Burceña. El presupuesto fue idéntico para los dos años: 1.000 pesetas. Las fiestas de 1920⁸⁶ presentan una doble particularidad, la primera hace referencia a que no hubo cine al aire libre en las celebradas en el Desierto, aunque sí se dieron en el resto de los barrios; la segunda corresponde a que fue la última vez que se ofreció cine durante las fiestas de los barrios.

En 1921 no se programó ninguna sesión de cine en la calle, una circunstancia que no volvió a ocurrir en ninguna otra ocasión. La información correspondiente a los tres años siguientes es muy escasa, por lo que tan sólo se pueden señalar las sesiones que se ofrecieron: 4, en 1922⁸⁷ y 1924⁸⁸, y 5 en 1923⁸⁹. La exhibición de las películas corrió en las tres ocasiones, según aparece recogido en los diferentes programas de fiestas, a «carga de una renombrada casa», cuya identidad no hemos logrado establecer.

⁸⁴ AMB, Caja B.6.1.1, Expediente 39.

⁸⁵ AMB, Caja B.6.1.1, Expediente 40.

⁸⁶ AMB, Caja B.6.1.1, Expediente 52 bis.

⁸⁷ AMB, Caja B.6.1.1, Expediente 58.

⁸⁸ AMB, Caja B.6.1.1, Expediente 60.

⁸⁹ AMB, Caja B.6.1.1, Expediente 59.

Durante las ediciones posteriores continuó la misma tónica: la falta de datos sobre las proyecciones cinematográficas que tenían lugar durante las fiestas de julio. En 1925 se ofrecieron 4 días cine al aire libre. En tres de ellos, cuyo coste fue de 350 pesetas, se proyectaron «interesantes películas presentadas por una acreditada empresa»⁹⁰.

En la documentación municipal consultada no consta ni el título de las cintas ni el nombre de la persona o empresa que las proyectó. Tan solo hemos podido saber que en la sesión correspondiente al día 18 de julio de 1925 se exhibió el cortometraje vasco *Martinchu Perugorria en día de romería* (Alejandro Olavarria, 1925) que contó con la intervención, durante su proyección, en labores de explicador, del propio protagonista, el conocido humorista Martinchu Perugorria, seudónimo de Román Zubiaur⁹¹, que ese año había sido contratado para actuar dos días más: el 16, durante el concierto de la banda de música, y el 17, durante el concurso de bailarines de jota.

De las sesiones de cinematógrafo público correspondiente a 1926⁹² (3 días) y 1927⁹³ (2 días), se encargó Benito Bilbatua, propietario del cine Novedades de Sestao, que percibió por ellas 300 y 200 pesetas, respectivamente. Hay que anotar que en estos dos años las proyecciones cinematográficas tuvieron lugar en el campo de fútbol del Baracaldo F.B.C.

En 1926 el cine asumió además de su protagonismo habitual durante las fiestas el papel de espejo donde éstas se reflejaron. Testimonio del que dio cuenta el documental *De Bilbao al Abra en fiestas* (Mauro Azcona, 1926) que constituye un detallado recorrido por las que se celebraron durante todo ese verano.

Durante 1928 el cine en la calle volvió a su ubicación tradicional en la campa de Lasesarre. En esta ocasión las proyecciones se limitaron a dos días, el 15 y 16 de julio. En 1929 la Comisión de Festejos optó por redactar y remitir una carta a Mauro Azcona, Manuel Meneses y Benito Bilbatua, en la que se les solicitaba el envío de un presupuesto para la confección de la programación cinematográfica. Se detallaba en ella cual debía ser el contenido de las cintas que se proyectasen: «siempre graciosas, aun-

⁹⁰ AMB, Caja B.6.1.2, Expediente 1.

⁹¹ En el artículo que *El Pueblo Vasco* le dedicó con motivo de su fallecimiento, el 15 de abril de 1931, se puede leer sobre el tipo de personaje que le hizo popular lo siguiente: «Su gracia típica de chimbo de pura cepa, su indumentaria arloteril, eran la encarnación en escena del tipo vasco y evocaban antepasados bien queridos de este nuestro amado pueblo de Bilbao... Las compañías profesionales requerían muchas veces su concurso para salvar el “escollo” que significa el papel de un “arrote” y dar matiz vasco a sus escenas. Su talento y su fácil asimilación en ese personaje traían la brisa del campo de nuestros hermanos los casheros a nuestras olvidadizas mentes». (Julián L. DE ARCAUTE: «Ha muerto Martinchu Perugorria», *El Pueblo Vasco*, 18 de noviembre de 1931, p. 6.)

⁹² AMB, Caja B.6.1.2, Expediente 3.

⁹³ AMB, Caja B.6.1.2, Expediente 4.

que ligeras y no dramáticas o en partes»⁹⁴. Se certificaba con esta última petición el declive que habían experimentado las series.

La primera propuesta que se recibió, el 19 de junio, correspondió al Estudio Cinematográfico Azcona, de Barakaldo, que fijaba el precio de las proyecciones en 100 pesetas por día. En ella se incluía «el programa, la colocación del aparato proyector y efectuar la proyección». El Ayuntamiento, por su parte, debía facilitar la cabina de proyección, «la luz eléctrica hasta el punto de toma del aparato y la colocación de postes y telón».

La segunda, con fecha de 23 de junio, la envió la empresa Urania Film Corporation, de Santurce. En ella se contemplaba la posibilidad de dar una sesión por 100 pesetas, dos por 180, tres por 255 y cuatro por 320; en el caso de que la proyección se efectuase en noches alternas y pasando de dos noches por semana el precio sería de 90 pesetas por día. En relación a las películas señalaba que éstas eran «completamente morales y del oeste pues para las secciones públicas tienen que ser a base de programas que sean los más entretenidos».

Cuatro días después, el 27 de junio, llegaba la de Benito Bilbatua, desde Sestao, que se limitó a señalar el precio de las proyecciones, 105 pesetas por cada sesión, independientemente de que se dieran en días alternos o seguidos, e indicar que las cintas serían «graciosas ó ligeras», tal como se solicitaba en la carta que había recibido. La exhibición de las películas, que tuvieron lugar los días 15, 16, 17 y 19 de julio, se adjudicaron al Estudio Cinematográfico Azcona, que percibió por ellas la cantidad de 400 pesetas, 80 más que la oferta de Urania que era de 320.

También fue cine al aire libre y gratuito, aunque con un carácter diferente, ya que se exhibían también anuncios, las sesiones cinematográficas que tuvieron lugar en la Plaza de Vilallonga a partir del 30 y 31 de mayo de 1927. Las proyecciones, que se celebraban los lunes y martes de 9 a 10,30 de la noche, estaban promovidas por «el acreditado y conocido comerciante de esta localidad D. Bernabé Izarra»⁹⁵, que instaló una cámara cinematográfica en el balcón de su casa.

En *El Galindo* se aplaudía la iniciativa de Izarra y se animaba a la gente a presenciar «este económico espectáculo que tanto alegra a los pequeños infantiles en las noches de estío». La diversión que se ofrecía consistía en «un negocio especulador de anuncios unido a sencillas y bonitas películas que son el juguete y la algarabía de los niños por tratarse de películas sencillamente agradables y de constante risa». Desconocemos más detalles de este tipo de exhibiciones cinematográficas ni cuanto tiempo se prolongaron, pues el semanario baracaldés no se ocupó en ninguna otra ocasión de ellas.

⁹⁴ AMB, Caja B.6.1.2, Expediente 11.

⁹⁵ «Cinematógrafo al aire libre», en *El Galindo*, núm. 130, 6 de junio de 1927, p. 2. Años más tarde, en 1940, Izarra abrirá el cine Salón Fantasio. Véase Txomin Ansola (1994): «Apuntes para una historia de los cines de Barakaldo (1904-1994)», en *Ikusgela*, núm. 11 (marzo), pp. XVIII-XIX.

5.8. Proyecciones cinematográficas puntuales

Al igual que había ocurrido en la etapa anterior el cinematógrafo formó parte de las veladas que habitualmente organizaban los diferentes colectivos sociales de la Anteiglesia. Es difícil precisar en cuantas ocasiones ocurrió esto, no obstante se ha podido documentar algunas de ellas, que nos pueden servir como testimonio de la utilización puntual del cinematógrafo como espectáculo no comercial.

En seis ocasiones, al menos, se recurrió a la exhibición de películas durante este período. Dos de ellas tuvieron lugar en el Salón Principal, correspondieron éstas a las que se celebraron a beneficio del Ropero de los niños catequistas (5 de abril de 1916) y de las Colonias Escolares (22 de junio de 1928). Otras dos fueron organizadas por el Círculo Católico (21 de febrero de 1926) y la Juventud Católica (13 de mayo de 1928), y las dos últimas se celebraron en el Salón Catequesis de Burceña (8 de octubre de 1922 y 12 de febrero de 1929).

La velada de 1916 se dividió en tres partes: en la primera, hubo música y teatro; en la segunda, teatro; y en la tercera música, zarzuela y cine, que ocupó un lugar marginal, relegado a cerrar el espectáculo con la proyección de una película cómica⁹⁶.

La segunda, patrocinada por el Ayuntamiento, se abrió con la exhibición de la «superproducción» *La hija del circo*, que había sido cedida gratuitamente para la ocasión por la distribuidora Julio Cesar. Durante la proyección el acompañamiento musical de las imágenes corrió a cargo de un sexteto. El resto de la sesión estuvo protagonizado por la música, en donde intervinieron entre otros, los coros de niños de las escuelas municipales y el tenorio Silverio Fernández⁹⁷.

De la tercera y la cuarta veladas, impulsadas por las mencionadas organizaciones católicas, indicar tan sólo que estuvieron dedicadas íntegramente al cine, aunque no hemos podido determinar el programa que se exhibió en cada una de ellas. En términos idénticos hay que referirse a las sesiones celebradas en la Catequesis de Burceña, aunque sobre el salón se pueden aportar algunos datos. El primero hace mención a la clausura que decretó el Alcalde el 11 de julio de 1928, por carecer el local de «aparatos previsores de incendio para películas modelo reglamentario»⁹⁸. Se hacía efectiva de esta manera la orden del Gobernador Civil, remitida por telegrama un día antes al Alcalde, en la que se expresaba lo siguiente: «Encarezco urgente se reconozca por Inspector Municipal de Sanidad si Salón Cinematógrafo de esa localidad hay instalado aparato previsor de incen-

⁹⁶ «Velada en Baracaldo», *La Tarde*, 4 de abril de 1916, p. 2.

⁹⁷ Véase el anuncio publicado en *El Liberal*, 22 de junio de 1928, p. 6.

⁹⁸ AMB, Caja 276, Expediente 70.

dios para películas modelo reglamentario, dándome cuenta urgente de los que los tengan instalados y decretando inmediatamente la clausura de los que carezca de él».

Del hecho, de que en la documentación municipal se hable de Salón Cinematógrafo y de que sea objeto de inspección parece deducirse que contaba con una máquina de proyección y que se realizaban con alguna frecuencia sesiones cinematográficas.

En el segundo dato de que disponemos se daba cuenta del permiso que el coadjutor encargado de la capilla de Nuestra Señora de Burceña, Aurelio Bureba, solicitaba pocos días después de la clausura, el 1 de agosto de 1928, para «elevar un metro el tejado actual del Salón Catequesis». Autorización que le fue concedida al día siguiente por el Ayuntamiento.

5.9. Los Salesianos apuestan por el cinematógrafo

Los Salesianos promovieron entre 1903 y 1908 la celebración de diferentes veladas de carácter teatral, que gozaban de gran aceptación popular, al menos así se expresaba un antiguo alumno en la revista *Atalaya*:

Entonces —con nostalgia lo recordamos— el salón de actos, recogía a lo más selecto de la Anteiglesia. Se llenaba hasta el tope.

Verdad es, que no había aún aparecido —al menos en nuestro pueblo— el cine, y de consiguiente se esperaban las veladas del Colegio como acontecimientos locales⁹⁹.

En términos similares se pronunciaba otro exalumno en una entrevista recogida en la misma publicación: «Los domingos, el Colegio se inundaba. Las representaciones teatrales que dábamos eran de categoría. En Barakaldo no había más espectáculos que los del Casino Republicano y los del Colegio. “El cine” nos lo ha matado, y con ello se ha perdido un gran elemento de unión con el Colegio»¹⁰⁰.

Las veladas, aunque se siguieron organizando, fueron desplazadas por las sesiones de cine. Es posible que los Salesianos, como hemos señalado anteriormente, dispusiesen de un proyector desde 1913, lo que parece seguro es que contaban con uno ya en 1914:

El 16 de octubre (se refiere a 1914), don José María Urquijo, gran bienhechor del colegio, se presenta en el colegio. Le llevan a visitar las escuelas. El hecho, por inesperado, fue mucho más apreciado y celebrado. El buen *cooperador* quedó impresionado y muy complacido

⁹⁹ PORMECHETA (1962): «Veladas del colegio», en *Atalaya*, núm. 57 (marzo), p. 3.

¹⁰⁰ ASTERISCO (1967), «Entrevista con Jesús Heres Oceja», en *Atalaya*, núm. 10 (febrero), p. 1.

cuando entró en la iglesia, viéndola llena de muchachos que, con religiosa atención, escuchaban la explicación de catecismo, que les impartía don Ramón. Asistió, a continuación, con su señora e hijos al recreo, a la formación de filas y a la sesión de cine mudo. Ocurrió que en cierto momento se fundió un plomo y el salón quedó a oscuras durante unos cinco minutos. A pesar del incidente, ningún muchacho se desmandó y ¡eran cuatrocientos los asistentes a la película!¹⁰¹.

La misma fecha nos fue facilitada por Agustín Pérez, proyccionista del cine de los Salesianos entre 1955 y 1966, que nos relató que su padre había desempeñado idéntico cometido durante cuarenta y dos años, desde 1914 a 1955¹⁰². Los Salesianos, por tanto, fueron pioneros en la utilización del cinematógrafo para entretenimiento de los niños y los jóvenes. Frente a los que lo consideraban como algo pernicioso ellos optaron por ofrecérselo ya que las películas y los deportes contribuían «hacer las delicias de los chavales», a la vez que se lograba que los chicos se encontrasen «verdaderamente integrados y felices en el colegio»¹⁰³. De la organización de veladas, como las que impulsaron los Antiguos Alumnos en 1913 (diciembre) y 1918 (abril), en las que las películas formaban parte del programa de las mismas, se pasó a ofrecer sesiones cinematográficas de pago para el público en general durante 1923 a 1926, a parte de las que seguían dando para los alumnos del colegio.

Estas sesiones, cuyo desarrollo, número de espectadores y recaudación, se puede seguir en el Cuadro 5.5, se caracterizaron por ser esporádicas, por la irregularidad de su celebración y por haber mantenido el precio, 15 céntimos, durante los cuatro años que tuvieron lugar.

Cuadro 5.5

Colegio Salesianos Espectadores, Recaudación, Días abierto (1923-1926)

Año	Espectadores	Recaudación	Días
1923	525	78,55	2
1924	988	148,20	5
1925	3.853	577,95	9
1926	1.504	225,60	8

Fuente: Archivo Foral de Bizkaia, Sección Administrativo, Fondo Impuestos Especiales Espectáculos, 17A3, 17A5, Cajas 584-587. Elaboración propia.

¹⁰¹ José Luis BASTARICA (1987): *Como el fuego de sus fábricas. Presencia salesiana en Baracaldo (1897-1985)*, Pamplona, Don Bosco, pp. 76-77.

¹⁰² Entrevista personal con Agustín Pérez, celebrada el 20 de julio de 1996.

¹⁰³ José Luis BASTARICA (1987): *op. cit.*, p. 39.

Su escaso número de días: 2 (1923), 5 (1924), 9 (1925) y 8 (1926), apenas si tienen relieve en el conjunto de la exhibición de este período, pero son un síntoma de la importancia que los Salesianos concedían al cinematógrafo, tanto en el trabajo educativo que realizaban con los alumnos, como en las actividades que desarrollaban de cara al conjunto de la población.

5.10. El cine como instrumento pedagógico

La supuesta influencia negativa que las películas ejercían en los niños había sido objeto constante de denuncia en la prensa por quienes querían que se prohibiese su entrada a los cinematógrafos.

Contraria a esa tendencia y a que se privase a los niños de la «visión gráfica y vertiginosa del mundo, placer de los placeres que anima y recrea su vida», María de Maeztu postulaba, desde *El Liberal*, que se filmasen películas dirigidas a los niños, optando por el ejemplo que se había seguido en Alemania, del que aportaba el siguiente testimonio:

La sesión que presencié la otra tarde era atractiva, despertaba el interés científico y vertía en el espíritu el encanto de lo maravilloso. Asistimos primero al proceso de la producción de la seda y luego al de la fabricación del vino. Después, viajamos por Italia de Milán a Venecia, de Florencia a Roma, admirando las más bellas producciones del arte que creara el espíritu del Renacimiento. Y, por último, la representación fantástica de un cuento de hadas, con su príncipe encantado, que nos lleva por el mágico mundo del ensueño a los castillos del Rin deja en nuestro espíritu la visión inquietante de lo maravilloso¹⁰⁴.

En esta línea de pensamiento pero vinculando el cinematógrafo a las labores educativas se había podido leer en *El Nervión*, varios meses antes, una entusiasta defensa de esta posibilidad: «Aunque los más ilustres pedagogos se hubieran puesto de intento a discurrir acerca de un nuevo elemento educador, difícilmente hubieran concebido una idea más brillante que la que iluminó la mente del cinematógrafo. Y, sin embargo el cinematógrafo no ha llegado aún a ser parte importante, o material escolar utilísimo, de las aulas en que se proporciona al niño la primera enseñanza»¹⁰⁵.

¹⁰⁴ María DE MAEZTU: «Cinematógrafo para niños», *El Liberal*, 7 de noviembre de 1912, p. 1.

¹⁰⁵ Benita ASAS MANTEROLA: «El Cinematógrafo y la Pedagogía», *El Nervión*, 8 de agosto de 1912, p. 1.

Señalaba, igualmente Asas Manterola, que la prensa se había ocupado del

triste espectáculo que ofrecen muchos cines en los que, bien se pervierte al niño con escenas pornográficas, o bien se le predispone a contraer graves enfermedades nerviosas a causa de la tremenda impresión que recibe al ver pasar ante sus inocentes ojos cuadros de un sabor trágico por demás, espe-luznante, pero a ninguno se les ha ocurrido invitar a los municipios a que inviertan un montoncillo de pesetas en la posesión de esa maravilla educativa, a fin de que las escuelas de la localidad cuenten con un medio poderoso de hacer menos verbalista, más tangible; menos rutinaria, más atra-yente; menos memorista, más intuitiva, la enseñanza primaria de hoy.

La posibilidad de usar el cinematógrafo como herramienta pedagógica, que reclamaba Benita Asas Manterola, había tenido su primera regulación legislativa el 26 de diciembre de 1911. En esa fecha se dictaba una Real Orden del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes en la que se constataba la «tendencia, cada vez más acentuada en los modernos métodos pedagógicos, a facilitar la enseñanza por medio de proyecciones luminosas y de películas cinematográficas aplicables a todos los ordenes de conocimientos»¹⁰⁶. Junto a este pronunciamiento favorable se reconocía que las limitaciones económicas no habían permitido «acometer de lleno obra tan útil y progresiva», aunque algunos centros habían comenzado a dotarse de aparatos y organizar sesiones cinematográficas para niños.

De cara a extender el uso de las imágenes en el ámbito educativo se proponía, entre otras medidas, que se fomentase la «creación de Sociedades particulares» que regalasen a las «Escuelas pobres aparatos y proyecciones instructivas». También se sugería que mientras en los presupuestos generales no se incluyera una cantidad específica con ese fin, las subvenciones que concedía el ministerio para material pedagógico, se destinaran, en la medida de lo posible, «a la compra de sencillos aparatos de proyecciones y a la organización de sesiones instructivas cinematográficas, utilizando cuando sea posible y conveniente los cinematógrafos públicos»¹⁰⁷.

Consecuencia de esta orden ministerial fue la primera iniciativa que surgió en Vizcaya para utilizar el cinematógrafo en la enseñanza. Correspondió ésta a J.J. Irala, constructor del barrio bilbaíno de Irala-barri, quien en diciembre de 1912 dirigió un escrito al Gobernador civil, en el que le expresaba su deseo de «ceñirse a lo que últimamente ha preconizado el ministerio de Instrucción Pública, referente a la adaptación del cinematógrafo instructivo a las escuelas públicas, por lo que ha dispuesto adicionar a su plan de enseñanza al aire libre, una sección de cinematógrafo público,

¹⁰⁶ *Gaceta de Madrid*, 17 de enero de 1912, p. 134.

¹⁰⁷ *Ibidem*, p. 135.

para explicar la geografía descriptiva por medio de proyecciones»¹⁰⁸. Advertía Irala que la colocación de los aparatos se efectuaría a «30 metros de todas las edificaciones, para que no se puedan ocurrir desgracias como las que todos lloramos»¹⁰⁹.

A esa Real Orden le siguieron otras dos en 1918. En la correspondiente al 11 de abril se decía que era «indudable que no hay material más adecuado para la enseñanza que la realidad o su imagen, y que ningún instrumento presta mejor servicio para poner a nuestro alcance las imágenes de las cosas que el cinematógrafo»¹¹⁰.

Después se señalaba que al igual que en el extranjero tampoco «faltan en España ensayos de tal clase, pues además de haber utilizado el cinematógrafo algunos Profesores oficiales para la mejor demostración de sus lecciones, no puede olvidarse la iniciativa de algunas Delegaciones Regias de Primera enseñanza, que anticipándose a otros países emplearon con el mayor éxito en las Escuelas Nacionales tan importante medio educativo».

En consecuencia se decidía la creación de una comisión que se encargase de «implantar lo más rápidamente posible el cinematógrafo en la enseñanza primaria con fines educativos y de estudiar cuanto esté relacionado con el valor pedagógico del procedimiento e inversión de los créditos que a esta clase de material se destinen».

Esta propuesta ministerial era valorada de forma muy positiva en el periódico bilbaíno *La Tarde*, en el que se podía leer el siguiente comentario:

Día llegará en que esta resolución del señor Alba, que hoy apenas ha merecido ser consignada como mera noticia, adquirirá la importancia de un hecho histórico, por la influencia beneficiosa que habrá ejercido en la instrucción pública, andando el tiempo.

No hace falta insistir demasiado para que todo el mundo reconozca que el cinematógrafo es un elemento propagativo de primer orden. Como auxiliar de la memoria gráfica, que dicen los pedagogos, es insustituible, porque, por mucho que busquemos, no encontraremos nada que pueda servirnos mejor¹¹¹.

Tres meses después, el 12 de julio, una nueva Real Orden solicitaba, de acuerdo a una petición que había formulado la Comisión encargada de

¹⁰⁸ «El cinematógrafo y la escuela», *El Nervión*, 3 de diciembre de 1912, p. 2. Véase también «Cine al aire libre», *El Noticiero Bilbaíno*, 3 de diciembre de 1912, p. 3.

¹⁰⁹ Aludía Irala a la tragedia que había tenido lugar unos días antes en el Teatro-Circo del Ensanche, de la que ya nos hemos ocupado en las páginas precedentes.

¹¹⁰ *Gaceta de Madrid*, 1 de mayo de 1918, p. 307.

¹¹¹ C.B.P.: «El cinematógrafo en las Escuelas», *La Tarde*, 26 de abril de 1918, p. 2.

la implantación del cinematógrafo en las escuelas nacionales, que el Ministro de la Gobernación recomendase a

las Diputaciones Provinciales y Ayuntamientos con el mayor encarecimiento que tomen a su cargo el coste de producción de una o más películas de paisajes, tipos, costumbres, monumentos, obras hidráulicas y otros notables asuntos de sus respectivas provincias y poblaciones, con el fin de divulgar lo más saliente y característico de las mismas, para lo cual pueden facilitar a la mencionada Comisión copia de tales películas, al objeto de ser proyectadas ante los niños, como poderoso medio de enseñanza y demostración de lo más importante que nuestro país posee¹¹².

Los resultados prácticos de estos dos últimos intentos gubernamentales por promover el uso pedagógico del cinematógrafo en las escuelas fueron nulos, dado que con el cambio de ministro de Instrucción Pública cesó la Comisión que se había encargado de estudiar el proyecto.

No obstante surgieron iniciativas como las que impulsaron Andrés Piquero, en 1920, y Gabriel Ricardo España, en 1927. La propuesta de Piquero, titulada *Atlas Ralway*, consistía, como él se encargó de explicar en un artículo publicado en *El Nervión*, en un viaje en tren en el que se invertía «el movimiento de los factores, quedase el tren quieto y muévase el paisaje, el resultado será el mismo; demos al tren sus ritmos y cadencias el trepidar de sus coches, el vaivén de sus ejes, al torrente su ruido, al aire su zumbir molesto, mostremos cuanto su paso de notable se halle, y unido esto a sus señales, voces peculiares, demos la sensación de hacer viajes cómodos, sin riesgo y altamente instructivos»¹¹³.

El «Cine Escuela», que promovía España¹¹⁴, su fundador y director, se presentó de forma pública en Bilbao el 22 de febrero en 1927 ante los alumnos y profesores de la Santa Casa de Misericordia¹¹⁵, y un «numeroso público, compuesto en su mayoría de maestros y maestras de la Villa e inspectores de Enseñanza»¹¹⁶. En la sesión, tras una breve conferencia introductoria de Ricardo España, se pudieron contemplar varias películas, sobre física, historia natural, higiene, geografía, entre otras materias.

¹¹² *Gaceta de Madrid*, 1 de agosto de 1918, p. 340.

¹¹³ Andrés Piquero: «Cinematógrafo escolar», *El Nervión*, 24 de diciembre de 1920, p. 3.

¹¹⁴ Gabriel Ricardo España había sido periodista, fundador de varias revistas, y político, fue diputado a Cortes y Gobernador Civil. Su vinculación con el cine data de su actividad en América, «donde llevó —probablemente antes que Zamacois y antes que nadie— la novedad de explicar conferencias sobre hombres y cosas de la vida española ayudándose con proyecciones cinematográficas- y en donde desarrolló otras varias iniciativas de orden parecido». («Un proyecto de Congreso cinematográfico iberoamericano en San Sebastián», *El Nervión*, 19 de marzo de 1927, p. 3).

¹¹⁵ «El “Cine escuela” en la Santa Casa de Misericordia», *El Nervión*, 22 de febrero de 1927, p. 3.

¹¹⁶ «El Cine Escuela»: *El Nervión*, 23 de febrero de 1927, p. 2.

Junto a éstas se proyectó, también, un silabario, «en un rollo de 300 metros (las primeras letras) sirviéndose de imágenes que guardan relación con las letras del alfabeto, prueba que es práctico, puesto que dichas imágenes se quedan impresas en la mente del niño que las relaciona con las letras y no es fácil de olvidar».

Este procedimiento de enseñanza por medio del cinematógrafo suponía, según *El Nervión*, un gran avance en la instrucción primaria, pues a lo ameno unía la ventaja de «fijar de una manera indeble en la mente de los niños las explicaciones del profesor con el auxilio de las imágenes proyectadas».

La primera referencia que hemos encontrado en Barakaldo sobre el uso de imágenes aplicadas a la educación nos la proporciona la Memoria de 1910 de la Escuela de Artes y Oficios, en la que se puede leer: «Habiendo adquirido la escuela, con el fin de hacer más amena y práctica la enseñanza, un aparato de proyecciones fijas y vivientes, del que no pudo hacer mayor número de veces por estar muy avanzada la época del Curso en que pudo ponerse funcionando».

El hecho de que no se mencione el término cinematógrafo nos lleva a descartar que fuese un proyector cinematográfico, inclinándonos más a pensar que se trate de una linterna de proyección, en concreto un epidíascopo, que permitía la proyección tanto por reflexión como por transparencia. Es posible que contase con varias linternas integradas, colocadas una encima de la otra, posibilitando la simulación de movimiento al mezclar sobre la pantalla imágenes originalmente aisladas¹¹⁷.

Con un aparato similar, aunque tampoco ha sido posible identificarlo, por lo que nos movemos de nuevo en el terreno de la hipótesis, también estaba equipada la Escuela de Artes y Oficios de Bilbao desde al menos octubre de 1910. *El Noticiero Bilbaíno*, se refiere a él de esta forma: «Llama la atención el hermoso salón de actos, que cuenta con una cámara a fin de poder dar conferencias con proyecciones»¹¹⁸. Este mismo periódico informaba, cuatro años más tarde, en febrero de 1914, de la solicitud que había presentado la directora de esta Escuela ante la Junta Provincial de Espectáculos para poder instalar en el «centro docente un cine para explicación de clases»¹¹⁹.

En mayo, de ese mismo año, se comercializaba por la casa francesa Pathé Frères una cámara de proyección cinematográfica KOK, que según un anuncio publicado en la prensa no era un cinematógrafo de bazar «sino

¹¹⁷ Francisco Javier FRUTOS ESTEBAN (1996): *op. cit.*, pp. 126-127.

¹¹⁸ CHIMBO: «Notas Bilbaínas. La Escuela de Artes y Oficios», *El Noticiero Bilbaíno*, 4 de octubre de 1910, p. 1.

¹¹⁹ «Del Gobierno Civil. Un cine escolar», *El Noticiero Bilbaíno*, 13 de febrero de 1914, p. 3.

una máquina perfecta, que da una proyección clara para la cual impresiona la casa Pathé Frères películas con los mismos artistas, escenografía, mobiliario lujoso, vestuario apropiado y rico, que la ha colocado a la cabeza de todas las Casas, siendo el nombre conocido en todo el mundo»¹²⁰.

Este proyector portátil que proporcionaba a balnearios, casinos, centros de recreo, entre otros, un medio de distracción agradable y económico, era «insustituible en Colegios y Centros de Enseñanza» pues para ellos se habían editado una «serie de películas instructivas, bajo la dirección de eminentes profesores de renombre universal». La amplia variedad de películas unidas a lo barato de su alquiler «hace que el propietario de estos aparatos pueda disponer por muy poco coste de una diversión culta y agradable».

El uso del cinematógrafo para fines educativos llegó a Barakaldo con el Partido Republicano Radical. El 28 de febrero de 1921, Simón Beltrán solicitaba, en representación de esta organización, permiso para construir un «pabellón destinado a escuelas gratuitas»¹²¹. El hecho de que el salón contase con un escenario se debía exclusivamente a la intención que tenían de «proyectar películas instructivas con una máquina cinematográfica que al efecto se adquirirá con destino a la enseñanza».

Es posible que propuestas para la utilización del cinematógrafo en las escuelas, como las que protagonizaron la Diputación de Vizcaya (1926), la Caja de Ahorros Vizcaína (1928) y la Caja Municipal de Bilbao (1929) tuvieran su eco en Barakaldo, aunque no lo hemos podido documentar, pues era su intención ofrecer este servicio en todas las escuelas de la provincia.

Otra iniciativa de programar cine para escolares la protagonizó la empresa del Salón Principal, que propuso al Ayuntamiento, y este aceptó, la exhibición de la película *Don Quijote de la Mancha* (*Don Quichotte af Mancha*, 1927), el lunes 5 de diciembre de 1927, para los alumnos de las escuelas públicas¹²². La película, aunque estaba producida por la empresa danesa Paladium Films de Copenhague, se rodó en España, en escenarios naturales y en los Estudios Madrid Film, durante 1927. Fue dirigida por Lau Lauritzen y la protagonizaron Carl Shenström y Harald Madsen, que dieron vida a Don Quijote y Sancho Panza, respectivamente. A raíz de su estreno, en Bilbao, T. Mendive le dedicó un comentario en *El Liberal*, en él que la calificaba como «una gran película, una de esas películas que, a los que sin ser del todo detractores del cine, no sentimos extraordinario entusiasmo por este arte, indudablemente maravilloso, nos reconcilia con él. Me refiero a la película de “Don Quijote de la Mancha”, notabilísimo

¹²⁰ *La Gaceta del Norte*, Bilbao, 8 de mayo de 1914, p. 3; *Euzkadi*, 10 de mayo de 1914, p. 3; *Novedades*, San Sebastián, núm. 258, 31 de mayo de 1914.

¹²¹ AMB, Caja 161, Expediente 10.

¹²² AMB, Caja B.8.6.1.3, Expediente 19.

intento de la cinematografía española, del cual ha salido la Casa productora más aiososamente de lo que podía esperarse en una empresa tan llena de dificultades, tan peligrosa para la buena fama de nuestro caballero andante»¹²³.

Concluía su comentario sobre la película y los niños, considerándola especialmente adecuada para éstos:

Para los niños, tan aficionados al cine, es una película de la que no se puede prescindir. A ésta sí debe llevarseles, y no a esas otras que reflejan una novelería absurda, fantástica y estúpida, que tantas y tan lamentables huellas dejan en sus cerebros. Nada más perjudicial para los niños que el cine, en general, cómo hoy se sirve, con esas escenas terroríficas libidinosas en que los personajes ya no se besan, sino que se muerden.

Con verdadero placer hago el elogio, ¡al fin!, de una película.

5.11. Cine en la Orconera

Por último, recoger la existencia de una iniciativa de exhibición cinematográfica, de carácter privado, de la que no se disponen muchos datos, que protagonizó la compañía minera la Orconera en el barrio de Lutzana. En el interior de esta empresa inglesa, que se había establecido en 1873, comenzó a funcionar en 1920 un cine destinado a servir de entretenimiento para los directivos que en ella trabajaban. Las proyecciones, que tenían lugar los fines de semana, formaban parte de las actividades sociales que realizaba la colonia inglesa establecida en el municipio.

Las películas que llegaban desde Gran Bretaña, vía el Consulado Británico de Bilbao, eran copias, como es natural, en inglés. El cine, de reducidas dimensiones, funcionó hasta el inicio de la II Guerra Mundial, momento en el que la recepción de películas se interrumpió tras la salida de los ingleses de Barakaldo como consecuencia de la contienda. A su vuelta, tras la guerra, el cine ya no volvió a funcionar.

¹²³ T. MENDIVE: «Don Quijote en la pantalla», *El Liberal*, 20 de noviembre de 1927, p. 1.

Capítulo 6

Irrupción del cine sonoro (1930-1937)

6.1. Marco económico y social

El rápido proceso de industrialización que protagonizó Barakaldo desde el último cuarto del siglo XIX generó a su vez un importante crecimiento demográfico que cambió de manera radical su territorio, fundamentalmente en la zona del Desierto, pasando ésta de un paisaje rural a otro urbano.

Esta transformación, que se hizo sin ningún tipo de control ni de planeamiento urbanístico, por parte de las autoridades municipales y provinciales, derivó en una ciudad insalubre y caótica, donde las fábricas y las viviendas compartían el mismo espacio. A ello hay que añadir la alta densidad de población, que en 1925 era, según el arquitecto municipal Ismael Gorostiza, de 741 habitantes por hectárea en las calles Portu, Murrieta, Arana, San Juan, Escuelas, Horacio Echevarrieta, Ibarra, y Ramón y Cajal¹.

En 1925, cincuenta años después de iniciarse este profundo cambio social, se decidió intervenir en la ordenación del crecimiento de la ciudad, que en esos momentos consolidaba su expansión en la zona de los Fueros, para lo que se procedió a realizar un plano de población de Barakaldo. Una iniciativa que no surgió del propio Ayuntamiento sino que vino determinada por la obligatoriedad legal que tenían los municipios de cumplir el Reglamento de obras y servicios municipales, promulgado por el Gobierno el 14 de julio de 1924².

¹ «Proyecto de urbanización, reforma y extensión de Baracaldo», en *El Galindo*, núm. 60, 1 de febrero de 1926, p. 3.

² «Proyecto de urbanización, reforma y extensión de Baracaldo», en *El Galindo*, núm. 63, 22 de febrero de 1926, p. 4.

En el artículo 4 de la citada normativa se establecía que los pueblos que tuviesen en esa fecha más de 10.000 habitantes y que hubiesen experimentado un crecimiento superior al 20% de su población durante la década de 1910 a 1920, debían proceder a redactar un plan de ensanche o extensión en el caso de que no lo hubieran hecho ya. Esta última circunstancia era en la que se encontraba Barakaldo, que no sólo no había procedido a la realización de ese plano, sino que durante ese período la anteiglesia había pasado de los 19.429 habitantes de 1910 a los 26.906 de 1920, lo que representaba un crecimiento demográfico del 38,48%, aunque en el momento de redactarse el plan el municipio contaba con 28.327 vecinos.

El Ayuntamiento decidió encargar al arquitecto municipal, en enero de 1925, la elaboración del citado plano de población. En diciembre de ese año Ismael Gorostiza concluía y entregaba a la corporación su estudio, que denominó Proyecto de Urbanización, Reforma y Extensión de Baracaldo. *El Galindo*, que se había destacado por impulsar desde sus páginas la necesidad de que Barakaldo contase con un plano de población, cuando éste estuvo finalmente redactado, escribía sobre la situación anterior en la que se encontraba el municipio: «Nos parece vergonzoso, incalificable que un pueblo de la importancia de Baracaldo, de la densidad de población de Baracaldo, del porvenir a que indudablemente está llamado Baracaldo, no contara con normas, con coactivo articulado, con preceptos que regularan su creciente desenvolvimiento urbano, evitando la anarquía característica de este pueblo en la construcción de edificios, en el trazado de sus calles»³.

El plano, como se indicaba en los objetivos que habían llevado a su redacción, intentaba dar respuesta al caos en que había crecido y desenvuelto Barakaldo desde la última década del siglo XIX, etapa que marcó el inicio de un desastroso desarrollo urbanístico de la anteiglesia:

Desde hace muchos años, vienen formándose en Baracaldo aglomeraciones insalubres, con olvido de la higiene y la estética en las calles y plazas.

Baracaldo como los demás pueblos va evolucionando y crece en aspiraciones impuestas por la higiene, por la estética y por la sociología. Se precisa hoy llevar más aire a los centros urbanos, con plazas, calles y patios amplios, conduciendo a la habitación clara, espaciosa, soleada y en lo que cabe barata, extendiendo los pueblos en superficie en vez de edificarlos en altura⁴.

³ «El Arquitecto señor Gorostiza presenta al Ayuntamiento baracaldés su proyecto de plano de población», en *El Galindo*, núm. 58, 18 de enero de 1926, p. 1.

⁴ «Proyecto de urbanización, reforma y extensión de Baracaldo», en *El Galindo*, núm. 59, 25 de enero de 1926, p. 3.

El intento del arquitecto municipal Casto Zabala de ordenar el crecimiento de la ciudad en 1890 se saldó en fracaso. En ese momento Barakaldo conocía su primera expansión importante, que se quiso regular mediante el trazado de un plano de población, que respondía a los intereses del conjunto de la población y no a los de los propietarios del suelo, como recordaba, en 1909, *El Eco de Baracaldo*:

La mayoría de la edificación urbana en Baracaldo data precisamente de 1890, y caso de haberse entonces aprobado con carácter de ley el plano de Zabala, que era excelente, hoy sería Baracaldo una población de aspecto agradable, dotada de calles que merecerían tal nombre con vías principales y secundarias de cómoda y fácil vialidad, con alineaciones y rasantes bien trazadas, con orientación conveniente para que el aire y la luz no escasearan, en fin, sería una población higiénica y moderna en vez de este conglomerado monstruoso y antihigiénico e insalubre poblachón⁵.

La posterior reforma del plano de Zabala, que no llegó a tener carácter legal, alterándose en más de una ocasión sus líneas programáticas, había propiciado «un trazado de calles completamente sin traza». Esta desorganización urbanística llevó al semanario baracaldés a pedir el fin de una situación que no beneficiaba a la ciudad: «El plano de edificación de Baracaldo es malo y pernicioso; y según se hallan las cosas, tal situación puede ir empeorando, si no se piensan en arbitrar algún medio que nos saque del atolladero. Cada cual edifica donde quiere y esto no puede continuar no por motivos de estética, sino por motivos de salud, que constituyen la suprema necesidad, por la que debemos velar todos»⁶.

Diecisiete años después de esta descripción las cosas no habían mejorado, sino que se habían agravado. La situación tan degradada que presentaba Barakaldo en el momento de redactar el plano de población se debía, según el arquitecto municipal, a que se había tenido más en cuenta los intereses de los propietarios del suelo⁷ que el respeto a la vida de los ciudadanos. Consecuencia de ello fue que el plano de Zabala «se malogró y el desarrollo intenso que tuvo lugar en estos 35 años últimos, construyén-

⁵ «Reforma del plano de población para Baracaldo», en *El Eco de Baracaldo*, núm. 9, 17 de julio de 1909, p. 1.

⁶ «Reforma vital», en *El Eco de Baracaldo*, núm. 10, 21 de julio de 1909, p. 1.

⁷ La burguesía local formada por comerciantes, propietarios y profesionales liberales se benefició en mayor o menor medida del proceso de urbanización de la anteiglesia tras la industrialización. Es más, «algunos de ellos no dudarían en actuar de gestores como concejales o alcaldes del municipio, excelente plataforma para ordenar el crecimiento general, favorecer el particular o ambos a la vez. Este había sido el caso de J.M. Escauriza o lo será en años sucesivos de Tomás de Begoña y Casimiro Arana». Pedro M. PÉREZ CASTROVIEJO (1997): «Vivienda obrera y primeros negocios inmobiliarios en la zona industrial de Vizcaya», *Historia Social*, núm. 27, p. 124.

dose de un modo anárquico, dificultaron su trazado, agravado notablemente con el cruzamiento de los ferrocarriles mineros que impusieron servidumbres penosas, que hoy lamentamos»⁸.

La concentración de la gente en torno a las fábricas había provocado la construcción de un elevado número de casas y consecuentemente unas altas tasas de densidad de población en el barrio del Desierto, lo que obligó ante el escaso suelo libre disponible a que se buscasen nuevas zonas, comenzándose ya en 1907 a edificarse en la zona de los Fueros. Se iniciaba así la tendencia a separar las viviendas de la zona industrial, algo que en la década de los años treinta tomó un rumbo decisivo con la configuración de una nueva ciudad.

El plano de Gorostiza, que proyectaba urbanizar una superficie de 560,14 hectáreas, contemplaba el trazado de nuevas calles:

Calle A. de 20 metros de anchura que partiendo de Burceña, va por Sacona, Landaburu, Bagaza a río de Galindo. Otra llamada B. de 15 metros de anchura, que partiendo de la campa de Cruces, donde se hará una gran plaza, va unirse a la calle A. en Valejo. Otra llamada F. de 10 metros de anchura, que de los Fueros irá a San Vicente y otra E. desde la calle de los Fueros, con 18 metros de anchura, se unirá a la actual carretera nueva, que con 24 metros de anchura, irá a dar a Retuerto⁹.

Se unía de esta manera la zona de los Fueros, erigida a partir de ese momento en el centro del municipio, con los barrios situados más en la periferia. Este planeamiento urbanístico perseguía que Baracaldo dejase de ser «un pueblo desperdigado, sin orden y sin obedecer a trazados previstos. No podía en modo alguno continuar de esta forma ya que los cálculos probables hacen prever una población grande. Se imponía necesariamente una urbanización que trazase normas constructivas y preceptos higiénicos cual las poblaciones modernas lo necesitan».

Para integrarse en la modernidad hacia la que parecía encaminarse Baracaldo se debían asumir unos rasgos de identificación más acordes con los nuevos tiempos, al menos esa era la impresión que se percibía y que se postulaba desde las páginas de *El Galindo*:

Baracaldo va perdiendo el aspecto característico de pueblo fabril, torpe, anticuado, va desechando tradiciones que en épocas remotas estaban perfectamente pero que hoy resultan ridículas, considerablemente atrasadas, fuera de tono, distanciadas grandemente del modo actual, del ambiente que disfrutamos. Y menos mal, que como hemos dicho, la moda

⁸ «Proyecto de urbanización, reforma y extensión de Baracaldo», en *El Galindo*, núm. 59, 25 de enero de 1926, p. 3.

⁹ «El Arquitecto señor Gorostiza presenta al Ayuntamiento baracaldés su proyecto de plano de población», en *El Galindo*, núm. 58, 18 de enero de 1926, p. 1.

va renovándonos, construyendo otro Baracaldo, más edificante, más recio. Un Baracaldo que responda a lo que significa, que podamos citarlo con orgullo y no como ahora, escépticamente, con un deje de amargura que brota violentamente al comprobar nuestra falta de espiritualidad y aun lo que es peor, del escaso empeño que ponemos para remediarlo¹⁰.

Una sensación diferente era la que obtenía, de su recorrido por la Ría, Cecilio Garcirrubio y plasmaba cuatro años después en *El Nervión*. Entre los chalets «blancos, coquetones; grandes y suntuosos» de Algorta y la «moderna Bilbao, toda iluminada, toda hermosa», observaba que existía «otra belleza, la belleza prosaica, la tosca, la salvaje: parece que la luna alumbra menos y hay más oscuridad. El agua no es azul, ni poética, ni cristalina, sino barrosa, negruzca, turbulenta. A lo largo de los pretils vamos viendo dos largos rosarios de luminarias que extienden sus destellos mortecinos a uno y otro lado. (...) Luego, veremos sobre el cielo y sobre las aguas extraños resplandores precedidos de ruidoso fragor, que nos da la sensación de tener a nuestro lado un gran infierno: los Altos Hornos»¹¹.

El nuevo Baracaldo que se estaba diseñando, caracterizado por la potenciación de sus rasgos residenciales, contempló como se construían en el entorno de los Fueros, durante los primeros años de la década de los treinta, una serie de edificios singulares: Caja de Ahorros Municipal de Bilbao (1930), Teatro Baracaldo (1930), Plaza del Mercado (1931) y Casa del Pueblo (1932), que constituían el mejor paradigma de esa modernidad de la que escribía el articulista de *El Galindo*.

En esa línea de ponderar la transformación del municipio se encuentra el siguiente comentario, publicado en *El Pueblo Vasco*:

Baracaldo, el Bilbao industrial por antonomasia, emporio de riqueza, pueblo eminentemente fabril, que en la actualidad cuenta con una población de treinta y dos mil habitantes, atiende con celo a sus servicios de higiene y problemas de urbanización, dotándolos de toda la esplendidez y ornamentación que sus laboriosos vecinos se merecen.

El comercio, que tiene también en esta anteiglesia una magnífica representación crece día en día y da a sus nuevas aperturas el ambiente de riqueza e importancia que ostenta en las más importantes capitales de provincia¹².

A continuación se ocupaba de los edificios de la Caja de Ahorros y del Mercado de Abastos, del que señalaba «su original factura arquitectónica y que por su amplitud y magnífica distribución satisface las necesidades

¹⁰ WALLACE: «El nuevo Baracaldo», en *El Galindo*, núm. 104, 29 de noviembre de 1926, p. 1.

¹¹ Cecilio Garcirrubio: «Del Abra a Bilbao, de noche», *El Nervión*, 12 de septiembre de 1930, p. 1.

¹² J.M.I.: «La construcción en Baracaldo», *El Pueblo Vasco*, 27 de junio de 1930, p. 6.

actuales y prevé las de un prolongado futuro». Ambas obras, proyectadas por Ismael Gorostiza, estaban presupuestadas en 620.500 pesetas la primera y 600.000 la segunda.

Orgullosa puede mostrarse la vecina anteiglesia de Baracaldo de la obras reseñadas a que se refiere la presente información; pero no está limitando su progreso a las edificaciones pergeñadas, sino que entraña muy diversos aspectos con laudables iniciativas estudiadas y acometidas con la esplendidez y técnica precisa para dotar a sus servicios de cuantos elementos aconseja la práctica.

Son estos factores interesantísimos: los diversos problemas municipales de urbanización, saneamiento, enseñanza, abastecimiento de aguas, etc., etc., en los que acusa Baracaldo un ascendente progreso en estos últimos años¹³.

Este contexto de cambio y transformación de la anteiglesia tuvo también su prolongación en el campo de la exhibición cinematográfica, ya que coincidiendo con la llegada del cine sonoro la oferta de ésta creció de forma significativa con la apertura de nuevos cinematógrafos.

6.2. La irrupción del cine sonoro

Desde sus orígenes el espectáculo cinematográfico buscó de manera afanosa y continuada resolver el problema de la sincronización entre la imagen y el sonido. Los primeros intentos de una larga serie, como los que protagonizaron Léon Gaumont (1912) y Thomas Alva Edison (1913), realizados mediante la combinación del fonógrafo y el cinematógrafo, aunque llegaron a presentarse en público no lograron consolidarse en el mercado como alternativas al cine mudo ya que no consiguieron resolver ni la sincronización ni la amplificación del sonido de manera satisfactoria. Algo que solamente se alcanzó en la década de los veinte, aunque significativamente no fueron las empresas cinematográficas quienes acabaron encontrando la solución, sino que ésta vino de la mano de una compañía telefónica (American Telephone & Telegraph) y de una de radiodifusión (Radio Corporation of América)¹⁴.

La empresa estadounidense Western Electric, una filial de la American Telephone & Telegraph (AT&T), tras trabajar en los campos «del sonido con el disco fonográfico y con el de sonido en la película»¹⁵, llegó a un

¹³ Ibídem.

¹⁴ Una cronología detallada se encuentra en Roger ICART (1988): «Comment le cinéma apprit a parler», en AA.VV.: *Du muet au parlant*, Toulouse, Cinémathèque de Toulouse, Milan, pp. 19-25.

¹⁵ Robert C. ALLEN y Douglas GOMERY (1995): *op. cit.*, p. 157.

acuerdo el 25 de junio de 1925 con la Warner Bros, un estudio cinematográfico inmerso en un proceso importante de renovación, para desarrollar conjuntamente lo que la prensa de la época llamaba el cine parlante. Fruto de esta alianza empresarial, que dio lugar a la compañía Vitaphone Corporation, fue el estreno el 6 de agosto de 1926 del largometraje *Don Juan* (*Don Juan*, Alan Crosland, 1926), que presentaba la novedad de que la música orquestal de la película estaba grabada en un disco, y de varios cortometrajes sonoros que contenían números de variedades.

Aparte de la Warner Bros también estaba experimentado con el sonido, desde 1925, la Fox Film Corporation, que canalizaba sus investigaciones a través de su filial Fox-Case. La cancelación, en 1926, del contrato que American Telephone & Telegraph tenía en exclusiva con Warner Bros permitió a la Fox poner a punto su propio sistema de sonido, Movietone, que fue presentado a la prensa el 24 de febrero de 1927, una sesión en la que se proyectaron varios cortometrajes sonoros de vodevil. No obstante, la apuesta de la Fox se centró en los noticiarios con sonido, el Fox Movietone News, que llegó al público el 30 de abril de 1927.

Por su parte la Warner Bros estrenaba meses más tarde, el 6 de octubre, el largometraje *El cantor de jazz* (*The Jazz Singer*, Alan Crosland, 1927), en el que se incluían secuencias sonoras al estilo de las variedades. El éxito que cosechó esta película llevó, el 11 de mayo de 1928, a los estudios Paramount, Metro Goldwyn Mayer y United Artists a firmar un convenio con la American Telephone & Telegraph para poder incorporarse igualmente a la producción de películas sonoras.

La AT&T no era la única empresa que había puesto a punto las bases tecnológicas para «grabar y proyectar sonidos claros y vibrantes hacia los espectadores, incluso en las grandes salas de 5.000 localidades»¹⁶, también lo había logrado la compañía radiofónica Radio Corporation of América (RCA), con su sistema Photophone, aunque aún no había conseguido materializar ningún contrato con ningún estudio de Hollywood para su explotación, por lo que decidió, para no quedarse fuera del negocio del cine sonoro, crear su propio estudio: Radio Keith Orpheum (RKO), fruto de la unión, que tuvo lugar durante los últimos meses de 1928, entre la RCA, el estudio Film Booking Office y las salas de los circuitos Keith Albee y Orpheum.

La consolidación del cine sonoro como un hecho irreversible se logró tras el estreno, el 20 de septiembre de 1928, de *El loco cantor* (*The Sin-*

¹⁶ Douglas GOMERY (1995): «La llegada del sonido a Hollywood», en Manuel PALACIO y Pedro SANTOS (coordinación): *Historia general del cine, La transición del mudo al sonoro*, Madrid, Cátedra, volumen 6, p. 14.

ging Fool, Lloyd Bacon, 1928), primer film totalmente sonoro. Producido por la Warner Bros se situó en poco tiempo en la «primera posición entre las películas más taquilleras»¹⁷. A partir de enero de 1929 los principales estudios estadounidenses se volcaron en la exhibición de películas completamente sonoras. Por lo que a «finales de 1929 y principios de 1930, la transición se había terminado casi por completo, aunque un puñado de cines seguía utilizando el sonido fonográfico durante los primeros meses de 1931. Las películas sonoras ya eran la norma, y los sistemas de sonido óptico estaban sustituyendo a aquellos sistemas de sonido fonográfico que se habían instalado inicialmente. La Warner Bros, el único bastión, abandonó el sonido fonográfico en 1930»¹⁸.

En efecto, aunque la Warner fue el primer estudio en apostar por las películas sonoras, su sistema, el Vitaphone, que incorporaba el sonido sobre disco, fue desplazado por el Movietone de la Fox y el Photophone de la RKO, compatibles entre sí, que llevaban grabado el sonido sobre la película, junto a la banda de la imagen, convirtiéndose de esta forma el sonido óptico, en el estándar del cine sonoro. La adopción de esta norma, tanto para los sistemas sonoros estadounidenses como los que habían patentado los países europeos, se logró en julio de 1930, en el marco del acuerdo París Agreement¹⁹.

6.2.1. *La llegada del cine sonoro a España*

La historia del cine sonoro en España entró en su recta final el 19 de septiembre de 1929 tras estrenarse en el Cine Coliseum de Barcelona *La canción de París* (*Innocents of Paris*, Richard Wallace, 1929). «Esta noche en el “cine” Coliseum se dio al público la primera función de “cine sonoro” en España. Es decir, se proyectaron las primeras películas parlantes, con arreglo a los procedimientos más modernos que actualmente alcanza este nuevo espectáculo en el Extranjero. No se trata, por consiguiente, de una prueba más ni de un ensayo, tanteo o estudio, sino de una plena demostración de “cine” sonoro perfeccionado. Las máquinas, los films utilizados son de idéntica condición a los que se están usando en Nueva York, en Londres y en París»²⁰.

Al igual que había ocurrido en Estados Unidos fue la empresa Western Electric la encargada de instalar el primer equipo sonoro, adelantándose

¹⁷ Ibídem, p. 25.

¹⁸ Ibídem, p. 29.

¹⁹ Josexo CERDAN (1997): «Silencios y ruidos en torno a la llegada del sonoro a España», en *Archivos de la Filmoteca*, núm. 27 (octubre), p. 81.

²⁰ FOCUS: «Inauguración del “cine” sonoro en España», *El Sol*, 20 de septiembre de 1929, p. 8.

de esta forma al resto de sus competidoras, aunque el sistema empleado no fue el Vitaphone sino el Movietone, tal y como se desprende de la crónica del enviado especial del rotativo madrileño a Barcelona:

La actuación de los aparatos fotofónicos proyectores, manejados por un ingeniero norteamericano que dirigió la instalación, ha sido durante todo el espectáculo perfecta y precisa. El registro de sonidos ha sido pulsado con gran habilidad, produciéndose los acordes y los matices en su justo valor, como si las voces salieran de la propia pantalla, sin vibraciones y de exacto volumen la mayoría de las veces. En algunos momentos —muy pocos— se ha producido exceso de sonido, debido más bien a defecto de impresión por los micrófonos que a descuido en la proyección. Del sincronismo entre la acción del intérprete y su palabra sólo se puede afirmar que es problema totalmente resuelto y acabado²¹.

La sesión se completó con la exhibición de dos films cortos que se presentaron con sus trozos hablados y musicales de manera integra, a diferencia de lo que había ocurrido con *La canción de París* que se había proyectado con las partes dialogadas sin sonido:

La obra original es totalmente musical y dialogada; pero la copia que se ha proyectado en el Coliseum contiene únicamente en forma sonora las canciones de Chevalier, y los pasajes hablados se han exhibido en silencio, sin duda en atención al público, por estar interpretados en idioma inglés. Este conjunto híbrido de escenas mudas y cantadas desvirtúa notablemente el efecto total de la obra, en el sentido de amenguar la curiosidad y el asombro que el espectador siente cuando la pantalla «suenas»²².

En estos primeros compases del cine sonoro los equipos de la Western Electric, los únicos disponibles en el mercado español, «no se vendían, pero su cesión y montaje en las salas de proyección costaba de 200.000 a 400.000 pesetas, cifra exorbitante para la época y prohibitiva para los empresarios modestos, que siguieron exhibiendo material mudo o cerraron sus salas»²³.

La situación era claramente lesiva no sólo para los pequeños empresarios sino también para un grupo exhibidor potente como la Sociedad Anónima General de Espectáculos, lo que llevó a esta empresa a denunciar su contrato con la Western Electric, y a optar por equipar sus cuarenta salas con equipos sonoros de la empresa Pacent Reproducer Corporation de

²¹ Ibídem.

²² Ibídem.

²³ Román GUBERN (1977): *El cine sonoro en la II República 1929-1936*, Barcelona, Lumen, p. 18.

Nueva York²⁴, que eran sensiblemente más económicos y de los que se convirtieron en distribuidores para España.

En un anuncio publicado en el diario *El Nervión* la SAGE detallaba que los equipos Pacent que ellos comercializaban no se alquilaban sino que se vendían. Su coste oscilaba entre el 50 y el 75 por ciento menos que los de otros equipos sonoros de la mismas características, además contaban con «un tipo extra-barato para salas pequeñas», y ofrecían un plazo de dos años para el pago de los mismos²⁵.

Posteriormente los precios fueron haciéndose más asequibles para todos los cinematógrafos, así tenemos que, en 1932, la empresa Radio Cinema ofertaba equipos sonoros que iban desde las 5.500 a las 100.000 pesetas. Otras marcas como Dickson ofrecían modelos desde 8.000 pesetas, mientras que Orpheo Sincronic lo hacía por 6.000 pesetas para las salas más pequeñas²⁶.

Durante los primeros años la novedad que representaba el sonoro vio frenada su expansión no sólo por los precios de los equipos sino también por que las películas se exhibían en su idioma original. Para hacer frente a este problema, que implicaba una dificultad en la comprensión de las películas, surgió el subtítulo de las mismas, fórmula que inició la distribuidora madrileña Exclusivas Diana.

En 1932, se instalaron los primeros estudios de doblaje: Trilla-La Riva, Metro-Goldwyn-Mayer, en Barcelona, y Fono España, en Madrid. Con lo que se ponía fin a la práctica de rodar en Hollywood y Joinville (París) versiones en castellano de las películas estadounidenses o la filmación de films destinados a los países de habla hispana, en los que participaron una nutrida representación de actores, actrices, guionistas y directores españoles²⁷.

En relación al tema del doblaje señalar, según Román Gubern, que el 1 de marzo de 1934 el ministro de Industria «anunció el proyecto de obli-

²⁴ Este sistema de sonido fue impulsado desde enero de 1929 por el hombre de negocios e ingeniero Louis Gerad Pacent. Respaldado por las compañías eléctricas de Pacent y por la Warner, su bajo costo y la posibilidad de reproducir tanto el sonido fotográfico como el fonográfico, hicieron de él una ventajosa y exitosa alternativa al de la Western Electric y RCA. Véase Douglas GOMERY (1995): *op. cit.*, pp. 30-31.

²⁵ *El Nervión*, 12 de julio de 1930, p. 3.

²⁶ Luis Miguel QUIROGA VALCÁRCEL (1993): «La implantación del cine sonoro en Galicia», en AA.VV.: *El paso del mudo al sonoro en el cine español*, Actas del IV Congreso de la A.E.H.C., Madrid, Complutense, p. 91.

²⁷ Sobre esta cuestión se pueden consultar las obras de Juan B. HEININK, y Robert G. DICKSON (1990): *Cita en Hollywood*, Bilbao, Mensajero; Florentino HERNÁNDEZ GIRBAL (1992): *Los que pasaron por Hollywood* (edición de J.B. HEININK), Madrid, Verdoux; Jesús GARCÍA DE DUEÑAS (1993): *¡Nos vamos a Hollywood! (Abecedario de una frustración)*, Madrid, Nickel Odeon Dos; Álvaro ARMERO (1995): *Una aventura americana, Españoles en Hollywood*, Madrid, Compañía Literaria.

gatoriedad de efectuar los doblajes castellanos en estudios españoles»²⁸. Por su parte Emilio C. García Fernández convierte esa propuesta en «una orden de doblaje al castellano de las películas extranjeras»²⁹, que se habría dictado en ese año, aunque no detalla en que fecha tuvo lugar ni cuando se publicó, si es que llegó hacerlo, en la *Gaceta de Madrid*.

La coexistencia de las películas subtituladas y dobladas se extendió hasta el triunfo en 1939 de la sublevación fascista del 18 de julio. El nuevo orden franquista acabará con el subtítulo de las películas al imponer el 23 de abril de 1941, mediante una orden comunicada del Ministerio de Industria y Comercio el doblaje en castellano de todas las películas que fueran a exhibirse en España.

6.2.2. *El cine sonoro en Vizcaya*

Pocas semanas después de la presentación del cine sonoro en Barcelona llegaba a Bilbao. El jueves 7 de noviembre de 1929 se estrenaba en el Teatro Buenos Aires *El Arca de Noé* (*Noah's Ark*, Michael Curtiz, 1928), protagonizada por Dolores Costello y George O'Brien. Aunque a diferencia de lo ocurrido en la ciudad condal el sistema empleado fue el Vitaphone de la Warner, al estar producida la película por este estudio.

En los días previos, *El Nervión* se había hecho eco de la inmediata irrupción de las películas sonoras:

Se aproxima la fecha del fausto acontecimiento y a medida que el tiempo pasa los que habitamos en esta deliciosa «si que también pluviosa villa» contamos con ansiedad los días que faltan hasta el arribo a nuestro puerto de la tan ansiada «Arca». Nada falta y con todo se cuenta para el estreno de este grandioso film. Los aparatos sincronizadores se están montando por personal especializado en esa materia. El arca de Noé navega a toda vela «con rumbo hacia acá» consciente tal vez del semi diluvio que en estos días disfrutamos. La Empresa que tan afortunadamente ha contratado la inauguración del cine sonoro en Bilbao no descansa en su continuo trabajo para que el estreno de tan grandiosa obra resulte lo más solemne posible³⁰.

El estreno del cine sonoro en Vizcaya constituyó todo un éxito, respondiendo a la expectación con la que se le esperaba entre el numeroso público que asistió a la proyección, como testimoniaba Julio Herrero

²⁸ Román GUBERN (1977): *op. cit.*, p. 43.

²⁹ Emilio C. GARCÍA FERNÁNDEZ (1992): *El cine español: una propuesta didáctica*, Barcelona, CILEH, p. 57.

³⁰ «Ante el estreno del “El arca de Noé”», *El Nervión*, 2 de noviembre de 1929, p. 3.

desde las páginas de *La Gaceta del Norte*: «En la sesión inaugural de anoche la sincronización de la fotografía y la sonoridad de algunos emocionantes momentos de la obra, entre los que descuella con caracteres patéticos sublimes, la catástrofe ferroviaria, y unida la palabra del artista, eran de una unidad que por lo perfecta, producía admiración en la masa de espectadores»³¹.

El funcionamiento impecable del equipo sonoro era algo natural, según este periodista, debido a la fuerte inversión que había realizado la empresa del Teatro Buenos Aires y a la necesidad de ofrecer algo diferente a lo que hasta entonces habían tenido la oportunidad de contemplar los que acudían a las sesiones de cine: «Tenía que ser así. De otro modo, el problema seguiría como hace tiempo, en estado embrionario, y no llegaríamos nunca a concebir cómo una Empresa puede invertir 180.000 pesetas en un aparato parlante que no llegase a interesar a un público cinematográfico que conoce toda la complicada trama y los miles de trucos que se usan en este arte para hacerlo cada vez más interesante y variable».

A pesar de subrayar el innegable avance que representaba el cine sonoro, no por ello dejó de formular un reparo: «Sin embargo, para nosotros, y para la mayor parte de los españoles, que no dominamos el lenguaje británico, se nos hacía un poco molesto y si ustedes me apuran hasta deprimente, que la palabra fuerte y sonora del artista, tengan que traducírnolas seguidamente en la antigua cartelera, igual que si fueran escenas mudas».

Pocos días después otro cine, el Coliseo Albia, se sumaba a la proyección de películas sonoras con el estreno el viernes 22 de noviembre de *La canción de París*, un film sonoro y parlante de la productora Paramount, que se anunciaba de esta manera: «Esta superproducción, la más interesante del “cine” sonoro, será presentada en la misma forma que en París, Barcelona y Madrid, o sea con intervenciones musicales de gran orquesta que, en el Coliseo Albia, dirigirá el maestro DON JOSÉ MARÍA FRANCO»³².

La utilización de la música en directo se debía al igual que había ocurrido en Barcelona y Madrid, a que únicamente se reprodujeron los números musicales, silenciándose la parte dialogada por el motivo que relataba de nuevo Focus en su estreno madrileño: «Insistimos en que la cinta debió haber sido puesta totalmente sonora, aunque la mayoría de la concurrencia no hubiese comprendido los parlamentos»³³.

La incorporación del sonoro al resto de los cines y teatros de Bilbao fue un proceso lento, que tuvo durante el inicio de la temporada 1930-31

³¹ Julio HERRERO: «“El Arca de Noé”, película sonora», *La Gaceta del Norte*, 8 de noviembre de 1929, p. 2.

³² *El Nervión*, 21 de noviembre de 1929, p. 2.

³³ En Madrid se había estrenado el 3 de octubre. Véase FOCUS: «Ayer fue inaugurado en Madrid el “cine” sonoro», *El Sol*, 4 de octubre de 1929, p. 3.

su continuación más importante con la colocación de equipos sonoros en el Teatro Trueba (3 de octubre), Cinema Bilbao (28 de octubre) y Salón Olimpia (21 de noviembre).

Al año siguiente se instaló en el Salón Gayarre (17 de octubre) y el Ideal Cinema (21 de diciembre)³⁴, mientras que en 1932 lo hizo el Teatro Campos (12 de octubre) y en 1933 el Cinema Abando (21 de noviembre). El 19 de octubre de 1934 le tocó el turno al Salón Vizcaya. Completan la lista ya en 1935 el Cine Bilbao Actualidades (7 de marzo), el Cine Mickey (20 de abril) y el Teatro Arriaga (27 de septiembre).

Si la instalación de los equipos sonoros en las salas de Bilbao se ha podido fijar mediante la prensa bilbaína, no ocurre lo mismo, de momento, con los cinematógrafos del resto de la provincia. Por ello solo podemos confirmar que durante la temporada 1930-31 estaban en condiciones de ofrecer cine sonoro al menos tres cines: el Gran Cinema Santurce, el Gran Cinema Baracaldo³⁵ y el Gran Cinema Sestao³⁶ que contaban con equipos Pacent, y Teatro Baracaldo con un aparato Filmófono.

Años después disponemos de algo más de información. Los datos existentes nos han permitido conocer mejor la progresión del cine sonoro en los cines de la provincia. De esta manera, según el censo de cines elaborado por la revista *Arte y Cinematografía*, en su anuario publicado en agosto de 1936, podemos cifrar en 32 los municipios vizcaínos que contaban con cine en ese año, lo que suponía un cifra total de 60 salas, de las que 32 eran sonoras y 28 mudas. Disponían de al menos un cine sonoro 21 pueblos, mientras que los otros 11 sólo contaban, por tanto, con salas mudas³⁷.

Hay que señalar que bastantes de las salas mudas correspondían a cines parroquiales, colegios o cines que solo funcionaban los días festivos o de forma esporádica, por lo que el número de salas comerciales que contaban con aparatos sonoros era más elevado, al menos en los núcleos más poblados.

De hecho, los cinco cinematógrafos comerciales existentes en Getxo estaban equipados para la proyección de películas sonoras, en idéntica situación se encontraban los tres de Baracaldo, los dos de Erandio, Santurce, Durango y Balmaseda y el único que existía en Sestao, mientras que en Portugalete solamente estaba preparada una de las dos salas con que contaba en esa fecha. En cuanto a los nombres de los aparatos sonoros se-

³⁴ La instalación del sonoro había supuesto para los cines de Bilbao, hasta ese momento, un desembolso superior a un millón de pesetas. Véase «La Asociación de Empresarios de Espectáculos acuerda ir al cierre desde hoy», *El Pueblo Vasco*, 1 de abril de 1932, p. 1.

³⁵ *El Nervión*, 23 de agosto de 1930, p. 3.

³⁶ *El Liberal*, 1 de marzo de 1931, p. 6.

³⁷ *Arte y Cinematografía. En el año XXV de su publicación 1910-1935*, 1936, Barcelona, pp. 50-51.

ñalar que son diez las marcas que equiparon a los cines vizcaínos: encabeza la lista la casa Bauer con 7 equipos, les siguen con 5 Orpheo Sincronic, Erko-Cinaes y Kangflim, con 3 aparecen Gaumont-Cronofono y Pacent, con 2 se encuentra Sincrofilm, y con 1 Zeis Ikon, Zeis Ikon-Luxophone y Philisoror.

6.2.3. Consolidación del cinematógrafo como espectáculo masivo

El cine sonoro contribuyó a confirmar de forma definitiva el carácter multitudinario que el espectáculo cinematográfico había alcanzado en los años anteriores, convirtiéndose a «partir de mediados de los años treinta en la principal forma de espectáculo masivo hasta, por lo menos, finales de los cuarenta o principios de los cincuenta. El cine sonoro separó a sus públicos del magma original que eran las formas espectaculares de entonces tales como el café concierto, las variedades, el vodevil americano, la zarzuela. A partir del cine sonoro, ir al cine sólo era sinónimo de ir a ver una película sin el aditamento de otras formas de espectáculo»³⁸.

Este cambio en la configuración de los contenidos de los cinematógrafos provocó que el público de carácter fundamentalmente popular, que había sido hasta entonces el espectador natural del cine, cediese parte de su protagonismo en beneficio de un público más numeroso, que la industrialización del ocio estaba haciendo posible. Por ello cabe considerar que la llegada del cine sonoro representó, «más allá de su inicial éxito como novedad tecnológica, la encrucijada de una transición de las formas de ocio y cultura populares imperantes en el ochocientos, y continuadas en las formas más habituales de consumo del cine mudo, a las formas de ocio industrializadas del novecientos concebidas para el deleite de las clases medias culturalmente urbanas»³⁹.

El rasgo masivo que en la década de los treinta adquirió el cinematógrafo en España se tradujo también en un crecimiento sostenido de las salas, que es difícil cuantificar, ya que no existen datos fiables sobre el número de los cines existentes, ni del carácter de estos. Los disponibles indican que en 1930 existían 2.866 salas⁴⁰, aunque dos años después se daba una cantidad menor: 2.600⁴¹.

En 1934 la cifra llegaba a las 3.252 (923 sonoras y 2.329 mudas)⁴², mientras que en 1935 eran 3.337, de las cuales 1.568 eran sonoras y 1.769

³⁸ Manuel PALACIO (1995): «Dimes y diretes. La encrucijada del sonoro», *op. cit.*, p. 333.

³⁹ *Ibídem*, p. 342.

⁴⁰ Joaquín T. CÁNOVAS (1990): «Consideraciones generales sobre la industria cinematográfica madrileña en los años veinte», en *Archivos de la Filmoteca*, núm. 6, julio/agosto, p. 18.

⁴¹ «Ecos de cine», *El Pueblo Vasco*, 21 de mayo de 1932, p. 6.

⁴² Casimiro MELÍA TENA (1935): *op. cit.*, p. 20.

seguían siendo mudas⁴³. Número que Pedro Sangro rebajaba, para este último año, a 2.500, de las cuales más de la mitad contaban con equipos sonoros⁴⁴. En 1937 la cifra de los cines sería del orden de los 3.000 y el parque de butacas se elevaría a 1.468.750 butacas⁴⁵.

La situación en Bilbao, tras la construcción en 1926 del Ideal Cinema, no experimentó ningún cambio hasta 1933 en que abrió sus puertas el Cinema Abando (21 de noviembre), aunque su vida fue breve pues cerró el 20 de mayo de 1934. A éstos les siguieron, en 1935, el Cinema Bilbao Actualidades (7 de marzo) y el Cine Mickey (20 de abril), que tuvo una existencia igualmente corta, el 23 junio de 1936 aparecía anunciado en la cartelera como «Mickey-Baile-Taxi»⁴⁶. De tal forma que en ese año el número de cines de Bilbao era de 9, a los que había que añadir las proyecciones que tenían lugar en los teatros Campos y Arriaga.

El panorama en los pueblos situados en las márgenes de la Ría del Nervión, por contra, experimentó una mayor actividad, edificándose 9 cines en la primera mitad de la década de los treinta. Tres en Getxo: Cine Popular (1932), Cine Rosa (1933) y Salón Cervantes (1934); cuatro en Barakaldo: Teatro Barakaldo (1930), Salón María Guerrero (1932), Cine Luchana (1934) y Salón Landaburu (1935); y uno en Sestao, Gran Cinema Sestao (1930) y Santurce, Cinema X (1934).

A pesar de que se abrían nuevas salas y el público había aumentado su asistencia a los cines, el margen de beneficios que generaba el espectáculo cinematográfico, en el segmento de la exhibición, no era todo lo satisfactorio que los empresarios deseaban, en función de las inversiones que habían realizado para poner en marcha sus negocios.

Así cuando la Comisión Gestora de la Diputación de Vizcaya decidió, en marzo de 1932, elevar el impuesto que pagaban los espectáculos del diez al doce por ciento, los empresarios de la provincia intentaron que no se llevara a efecto tal medida. Al agotarse todas las vías de diálogo con la Diputación optaron por cerrar sus salas en señal de protesta. En un comunicado remitido a la prensa la Asociación de Empresarios de Espectáculos Públicos de las Provincias Vascongadas y Navarra lamentaba tener que informar que «las empresas afiliadas de la provincia, no pudiendo soportar la carga que supone la elevación de dicho impuesto en estas difíciles circunstancias ha acordado unánimemente el cierre indefinido de sus locales a partir de hoy 1.º de abril. Únicamente, y por razón de sus especiales e ineludibles compromisos, continuarán abiertos hasta el 25 de abril los tea-

⁴³ «Arte y Cinematografía», *op. cit.* p. 93.

⁴⁴ Pedro SANGRO y ROS DE OLANO (1937): *Bases para el fomento del buen cinematógrafo español*, Pamplona, Confederación Católica Nacional de Padres de Familia, p. 8.

⁴⁵ J.L. Díez G. O'NEIL (1941): «El cine y la propaganda católica», en AA.VV.: *El cine y los católicos*, Madrid, Aldecoa, p. 91.

⁴⁶ *El Liberal*, 23 de junio de 1936, p. 5.

tros Arriaga y Campos Elíseos, en cuya fecha cerrarán asimismo sus locales, solidarizándose con el resto de las empresas»⁴⁷.

En su nota, la Asociación de Empresarios no se limitaba a dejar constancia de la determinación que habían adoptado sino que analizaban la realidad económica del sector de los espectáculos públicos, en el que la exhibición cinematográfica era una parte importante y a la que consideraban «una industria tan difícil de defender como otra cualquiera y por no ofrecer garantía suficiente de posible éxito, brinda cada día menos alicientes al capital».

Ningún otro sector industrial soportaba tantos impuestos como los espectáculos, ya que tributaban por cinco conceptos diferentes: contribución territorial, contribución industrial, impuesto provincial, impuesto municipal e impuesto de protección de la infancia. A los directos había que añadir los indirectos, como los que pagaban por «la fijación de carteles, utilización de carteleras, anuncios luminosos, etc.».

Los empresarios señalaban, igualmente, que el impuesto se calculaba en el resto de España teniendo en cuenta el tipo de espectáculo, las sesiones que se daban cada día, el precio de las entradas y el aforo del local, obteniéndose además una bonificación del 50 por ciento si se adelantaba el importe de 150 funciones al año. Por contra en las Vascongadas y Navarra el impuesto era fijo, no existía ningún tipo de descuento y se calculaba sobre el total de la recaudación.

Es decir, que mientras en el resto de España, tributan los teatros el 3 y 4%, según el espectáculo sea lírico o dramático, y los cinematógrafos el 6% (sin deducir la bonificación del 50%), en Vizcaya pretende la Diputación cargar a estos nada menos que el 12%, sin contar el 5% de impuesto de Protección a la infancia y el 2% de contribución industrial. Esto supone para nuestros locales un recargo medio del 200% sobre lo que tributan los demás espectáculos en España, y en la misma capital de la República donde las posibilidades de negocio son infinitamente superiores a las de Vizcaya.

Teniendo en cuenta que los gastos de un cine en el territorio histórico se desglosaban de esta manera: 19% impuestos, 50% alquiler de películas o compañías de teatro, y con el 31% restante se debía hacer frente a los sueldos de personal, gastos de luz, propaganda, calefacción y mantenimiento, entre otros, argumentaban que se podía ver «claramente la enorme dificultad de defender un negocio de espectáculos en Vizcaya y la injusticia que supone gravar a una industria de suyo tan recargada y que en la mayoría de las naciones más adelantadas merece la protección de las autoridades».

⁴⁷ «La Asociación de Empresarios de Espectáculos acuerda ir al cierre desde hoy», *El Pueblo Vasco*, 1 de abril de 1932, p. 1.

Con la apertura de los cinematógrafos el 9 de abril se puso fin a la huelga, que se prolongó durante ocho días. En la resolución del conflicto intervino de forma activa el gerente de la Sociedad General Española de Espectáculos, Lucas Argiles, quien se había trasladado a Bilbao con el objetivo de llegar a un arreglo que impidiese que el cierre se ampliase a toda España.

Tras entrevistarse Argiles con el presidente de la Comisión Gestora de la Diputación de Vizcaya, Rufino Laiseca, las partes en litigio pusieron fin al mismo. En la nota en la que se daba cuenta del acuerdo se indicaba que la Diputación no había claudicado «en sus fundamentales puntos de vista, ni los empresarios vizcaínos dejen de ser atendidos en cuanto signifique la defensa de sus legítimos intereses»⁴⁸.

Más adelante se expresaba que se había restablecido el contacto entre los empresarios y la Diputación, faltando únicamente concretar «ciertos detalles que han de servir de base a esta solución». De tan críptico acuerdo el periódico *El Nervión* hacía la siguiente lectura: «Como se ve, quedan a salvo los intereses de las Empresas y no claudica de sus puntos de vista la Comisión Gestora, lo cual quiere decir que el público será el pagano, este público tan paciente y al que ni autoridades ni empresa tienen en cuenta para nada si no es para, con el más mínimo pretexto, hacerle pagar los vidrios rotos, que es lo que sucederá en este caso, más o menos tarde»⁴⁹.

Algo a lo que los empresarios se habían resistido inicialmente, al menos en ese sentido había informado *La Gaceta del Norte*, dos días antes de que se llegase al arreglo:

La Asociación persiste en su actitud de no abrir estos salones precisamente en interés del público (aparte, naturalmente de los intereses de la Empresas), pues a nadie se le ocultará que con cargar en el precio de las localidades el aumento del impuesto quedaba, en parte, solucionado este pleito, aunque con ello se limitase el número de asistentes a los espectáculos. Y este recargo en el precio de las localidades es el que las Empresas pretenden evitar a toda costa, en beneficio del público⁵⁰.

El acuerdo alcanzado entre la Diputación y los empresarios contemplaba un incremento del 1% sobre el impuesto del 15% que se venía pagando. No obstante los empresarios decidieron que durante ese año «se volvería a estudiar la conveniencia de una nueva campaña para conse-

⁴⁸ «Hoy, la reapertura de los cinematógrafos», *La Gaceta del Norte*, 9 de abril de 1932, p. 12.

⁴⁹ «Se arregló el pleito de los empresarios», *El Nervión*, 9 de abril de 1932, p. 2.

⁵⁰ «Arriaga y Campos Elíseos cerrarán el día 19», *La Gaceta del Norte*, 7 de abril de 1932, p. 6.

guir una nueva rebaja de la Diputación»⁵¹. Algo que no llegaron a realizar.

Las empresas cinematográficas no debían enfrentarse únicamente a los impuestos de la Diputación sino también a las tasas que los diferentes ayuntamientos les imponían. Esta circunstancia motivo un enfrentamiento entre el Consistorio y las empresas cinematográficas de Baracaldo, que decidieron recurrir ante el Tribunal Económico Administrativo de la Diputación la legalidad de un impuesto municipal de 200 pesetas, en concepto de vigilancia en el interior de los cines.

Eugenio Moltó Tort, en su calidad de Gerente de la Asociación de Empresarios de Espectáculos Públicos de las Provincias Vascongadas y Navarra y en representación de los cinematógrafos baracaldeses exponía, en un escrito presentado el 25 de octubre de 1932 ante el citado tribunal, su oposición «a que sea aplicada a los mismos la tasa comprendida en el artículo 1 del Capítulo VIII tarifa 13.º de las exacciones confeccionadas y aprobadas por el Ayuntamiento de Baracaldo, y en las que se establece un arbitrio de 200 pesetas anuales por supuestos derechos de funcionamiento de los espectáculos»⁵².

En el escrito elaborado por el Ayuntamiento y firmado por el Alcalde, Simón Beltrán, en respuesta a Moltó, remitido el 13 de enero de 1933 a la Diputación, se explicaba que la tasa que se cobraba a los cinematógrafos se había establecido en función de «los servicios de vigilancia y seguridad de un modo especial, toda vez que durante las funciones, y a petición verbal de las empresas, ha de destacar o distraer dos guardias municipales y en ocasiones tres para que presten servicio en los locales de espectáculos y, con preferencia en el interior de los mismos».

Este servicio de vigilancia se había establecido porque las empresas de la anteiglesia eran incapaces de mantener el orden en sus locales, explicaba el Alcalde. Aunque según Moltó el Teatro Baracaldo nunca había solicitado ese servicio, mientras que el Gran Cinema lo había pedido inicialmente para renunciar poco después al mismo.

El Tribunal Económico Administrativo de la Diputación en una resolución fechada el 17 de febrero de 1933, estableció que se ajustaba a derecho «el cobro y exacción de derechos por concepto de vigilancia exigidos y cobrados a la empresa del Teatro Baracaldo, ya que responde esa efectividad a la prestación interesada del servicio de vigilancia en los locales del teatro», por lo que se acordaba desestimar por unanimidad la reclamación que había planteado Eugenio Moltó contra la tasa impuesta por el Ayuntamiento a los cinematógrafos.

⁵¹ AMB, Libro de Actas del Consejo de Administración del Teatro Baracaldo, p. 74.

⁵² Archivo Foral de Bizkaia, Archivo Administrativo, Caja 743, Expediente 20.

Un mes después, el mismo tribunal, acordaba igualmente desestimar la reclamación del Gerente de la Asociación de Empresarios de Espectáculos Públicos de las Provincias Vascongadas y Navarra contra el arbitrio de 200 pesetas establecido por el consistorio baracaldés en concepto de funcionamiento de los espectáculos, y, por ello, aprobar la mencionada tarifa para el ejercicio económico de 1933.

6.3. Gran Cinema Baracaldo, nuevo nombre del Salón Principal

El retroceso estructural en que se encontraba sumido el sector minero desde 1913, era evaluado en 1927 por el Sindicato Obrero Minero de Vizcaya en estos términos:

La crisis de trabajo en las explotaciones de mineral de hierro de España, y particularmente de Vizcaya, no es, precisamente originada por la disminución de la jornada de trabajo, como está en nuestra mano probar. El origen de esta crisis mana, principalmente del paulatino agotamiento de las minas como lo demuestra el hecho de que en Vizcaya ya se pudieran ocupar el año 1913 11.918 obreros, y en lo que va del presente de 1927, el promedio de los obreros ocupados en ella ha sido el de 5.615⁵³.

Es posible que esta situación de crisis productiva en la minería llevara a Solano, con intereses en la de Barakaldo, como ya hemos señalado anteriormente, a orientar parte de sus inversiones hacia el sector de la exhibición cinematográfica. En 1929 adquirió el Salón Principal, un año después hizo lo mismo con el Cine Novedades de Sestao, por el que pago 80.000 pesetas⁵⁴ y en 1934 construyó en esta última localidad el Gran Cinema Sestao, cuyo coste se elevó a 200.000 pesetas⁵⁵.

La compra del cinematógrafo de la calle Portu, con la que se había cerrado la década de los veinte, implicó no sólo un cambio de propiedad sino también de nombre, pues pasó a denominarse Gran Cinema Baracaldo desde la temporada 1929-30. Este hecho, constituía igualmente el preludio del fin de una época de la exhibición cinematográfica en Barakaldo, que había estado monopolizada en exclusiva por el Teatro Principal durante los últimos quince años. Con la llegada de la década de los treinta el panorama del espectáculo cinematográfico en la anteiglesia se alteró de forma significativa al surgir cuatro nuevas salas: Teatro Baracaldo, Salón María Guerrero, Cine Luchana y Salón Landaburu.

⁵³ «En defensa de la jornada legal de ocho horas», *El Liberal*, 22 de noviembre de 1927, p. 4.

⁵⁴ Registro de la Propiedad de Sestao, Libro 26, pp. 50 vuelta y 51, Finca 1.099, Inscripción 2.^a.

⁵⁵ Registro de la Propiedad de Sestao, Libro 27, p. 180 vuelta, Finca 1.179, Inscripción, 1.^a.

En un escrito fechado el 9 de julio de 1929, Eugenio Solano a la vez que notificaba al Ayuntamiento que era el nuevo propietario del Teatro Principal solicitaba permiso para «introducir en él algunas reformas y modificaciones, ajustándose al proyecto y plano que se acompaña del arquitecto Sr. Gorostiza, aún cuando sin modificación de ninguna especie en cuanto a las puertas de entradas y salidas y accesos al salón de espectáculos»⁵⁶. Las obras, cuyo coste ascendió a 17.500 pesetas y se prolongaron por espacio de 61 días, contemplaban la realización de los siguientes trabajos: un entrepiso en el vestíbulo y dos retretes en la fachada; modificar las escaleras de general que desembarcarían directamente en la calle y habilitar un local para colocar la caldera de la calefacción; instalar una marquesina en la fachada y abrir dos huecos para puertas y 8 para ventanas, «rasgando el hueco central que quedará a 4,50 metros ancho»; cambiar la rasante del patio de butacas, la balaustrada y piso voladizo; y dar entrada a los actuales retretes desde «el paso en vez desde la sala como hoy se halla».

El 31 de octubre Solano notificaba al Alcalde que el Gobernador Civil había accedido a la «apertura al público del Salón “CINEMA BARACALDO” a fin de que en virtud de la autorización precedente, pueda dar desde esta fecha funciones de espectáculos en el referido salón». Las sesiones comenzaron al día siguiente, domingo 1 de noviembre, aunque el permiso no le fue concedido hasta el día 6. La primera temporada de Eugenio Solano al frente del Gran Cinema Baracaldo es también la última durante la cual el veterano cine no tuvo tampoco competencia.

A ese primer día de la nueva etapa que entonces se iniciaba asistieron 3.622 espectadores, de los cuales 2.477 correspondieron a las sesiones normales y 1.145 a la sesión infantil, siendo la recaudación total de 2.141,55 pesetas. Los precios de las entradas se fijaron en 1 peseta para las localidades de butaca, 75 céntimos para las de delantera y 50 para las de general. Sensiblemente más bajos, como no podía ser de otra forma, fueron los de la sesión infantil: butaca, 40 céntimos; delantera, 25; y general, 15⁵⁷. Al igual que había ocurrido en las temporadas anteriores ésta se prolongó hasta el mes de junio, cerrando, como era práctica habitual, durante los meses de verano.

En esta ocasión el descanso estival permitió equipar al cinematógrafo con la nueva tecnología del sonoro. El 23 de agosto de 1930 la Sociedad Anónima General de Espectáculos (SAGE), distribuidora de los equipos sonoros Pacent informaba, en un anuncio publicado en el diario *El Nervión* de la próxima instalación del sonido en varios cines de su cadena de

⁵⁶ AMB, Caja 963, Expediente 19.

⁵⁷ Archivo Foral de Bizkaia, Sección Administrativo, Fondo Impuestos Especiales Espectáculos, 17A3 a 17A5, Caja 591.

exhibición. Igualmente daba cuenta de los contratos que habían suscrito con varias empresas con la misma finalidad, entre las que se encontraban las del Cinema Santurce y Gran Cinema Baracaldo⁵⁸.

La inauguración de la temporada 1930-31, el domingo 28 de septiembre, fue el momento elegido para la presentación del cine sonoro. Tres días después se publicaba en *El Noticiero Bilbaíno* un anuncio, redactado en forma de noticia, en el que se daba cuenta del éxito que había supuesto la instalación de un equipo Pacent.

El público, numerosísimo, que ocupó en su totalidad las localidades en las cuatro funciones que se celebraron, aplaudió sin reservas a la Empresa por la costosa innovación, y más especialmente al finalizar las sesiones; a juzgar por los técnicos invitados, la magnífica y excepcional audición y sincronización del equipo permite colocarlo en primera fila entre los mejores, y así lo han entendido muchas Empresas españolas y, dentro de ellas, algunas de Bilbao (Ideal Cinema y Cinema Bilbao), que anuncian para en breve la terminación de sus respectivas instalaciones⁵⁹.

También se hizo eco de la colocación del cine sonoro el *Boletín Oficial de la Asociación de Empresarios de Espectáculos Públicos de las Provincias Vascongadas y Navarra*. En el número correspondiente a los meses de octubre-noviembre de 1930 podemos leer: «Nos complacemos en consignar la reciente instalación en el Cinema Baracaldo, de Baracaldo, de un equipo Pacent, cuya inauguración constituyó un rotundo éxito para la empresa del Cinema y para la S.A.G.E. concesionaria en España de los aparatos Pacent, a quienes calurosamente felicitamos»⁶⁰.

La instalación de los equipos de sonido no excluyó de la programación las películas mudas, que se alternaron con las sonoras hasta al menos la temporada 1933-34. En los programas de fiestas de Baracaldo correspondientes a los años 1931 y 1933 se incluyó un anuncio en el que además de ponderar al salón como el «predilecto del público, por su CONFORT, ELEGANCIA y CONDICIONES ACUSTICAS que reúne para los Films Sonoros», se indicaba que durante la próxima temporada se iban a proyectar «las mejores producciones SONORAS, PARLANTES y MUDAS, tanto nacionales como extranjeras, que se presenten en los Salones Bilbaínos»⁶¹.

También registró variación en estos años el aforo del cinematógrafo, pues en 1935, según se recogía en el *Anuario cinematográfico español*,

⁵⁸ *El Nerviñ*, 23 de agosto de 1930, p. 3.

⁵⁹ «El cine sonoro en Baracaldo», *El Noticiero Bilbaíno*, 1 de octubre de 1930, p. 6.

⁶⁰ *Boletín Oficial de la Asociación de Empresarios de Espectáculos Públicos de las Provincias Vascongadas y Navarra*, Bilbao, núm. 9 (octubre-noviembre de 1930), p. 17.

⁶¹ AMB, Caja B.6.1.3, Expediente 12.

contaba con 1.040 localidades⁶², lo que suponía que la capacidad del local se había incrementado en 179 en relación a las que tenía veinte años antes, en 1915, cuando abrió sus puertas, que era de 861.

El 4 diciembre de 1935 Eugenio Solano remitió un escrito al Ayuntamiento en el que notificaba al Alcalde que siguiendo las instrucciones que había recibido de la Junta de Espectáculos Públicos había procedido a la «ignifugación de pantalla, cortinajes, etc, del salón titulado Gran Cinema Baracaldo, estando actualmente llevando a cabo tal operación y esperando terminarla en plazo breve».⁶³

Cinco meses después, el 23 de mayo de 1936, fallecía Solano en Bilbao, haciéndose cargo de la explotación del cinematógrafo sus hijos Blanca, Carmelo, José María, Francisco y Natividad Solano Aguirre. Durante los seis años en que estuvo al frente del Gran Cinema se incrementó de manera significativa tanto el número de espectadores cómo la recaudación, lográndose unas cifras por ambos conceptos que hasta entonces no se habían alcanzado nunca en Barakaldo, evolución que se pueden seguir en detalle en el Cuadro 6.1.

Cuadro 6.1

Gran Cinema Baracaldo Espectadores, Recaudación, Tiempo abierto (1930-1935)

Año	Espectadores año	Recaudación año	Espectadores día	Recaudación día	Meses abierto	Días abierto
1930	290.439	170.307,50	1.793	1.051,28	10	162
1931	321.145	179.156,91	1.582	822,54	10	203
1932	258.111	136.739,55	1.358	719,68	10	190
1933	247.116	133.780,36	1.200	649,41	10	206
1934	203.575	100.098,15	1.083	532,43	10	188
1935	228.934	158.460,65	987	683,02	10	232

Fuente: Archivo Foral de Bizkaia, Sección Administrativo, Fondo Impuestos Especiales Espectáculos, 17A3, 17A5, Cajas 592-594, 600-601. Elaboración propia.

En 1930 asistieron a las sesiones del cine de la calle Portu 290.439 espectadores, que dejaron en taquilla la cantidad de 170.307,50 pesetas, lo que suponía un incremento en relación a 1929 de 125.259 (75,83%) asistentes y de 82.423,76 (93,78%) pesetas en los ingresos. Al año siguiente prosiguió el aumento, aunque este fue menor, 30.706 (10,57%) y 8.849,41

⁶² AA.VV. (1935): *Anuario cinematográfico español*, Madrid, Editor R. de Rodrigo.

⁶³ AMB, B.6.2, Carpeta 2, Expediente 25.

(5,19%) respectivamente, situándose el número de los espectadores en 321.145 y la recaudación en 179.156,91 pesetas, cantidades que representaban un máximo histórico. A estos dos años de alzas le sucedieron tres de retroceso consecutivo con un saldo negativo global de 117.570 espectadores (36,61%), que desglosados por años correspondieron 63.034 (19,63%) en 1932, 10.995 (4,26%) en 1933 y de 43.541 (17,62%) en 1934. En cuanto a los ingresos, la disminución fue de 79.058,76 pesetas (44,13%), siendo 1932 y 1934 los años en que más retrocedieron con 42.417,36 (23,68%) y 33.682,21 (25,18%) cada uno, mientras que 1933 reflejó un retroceso de 2.959,19 pesetas (2,17%).

A pesar de la pérdida de espectadores, la cifra de éstos en 1934, que con 203.575 era la más baja de este período, seguía siendo superior a la máxima lograda en la etapa anterior, cuando en 1926 se alcanzaron los 194.012 asistentes. No ocurrió lo mismo con la recaudación, las 100.098,15 pesetas de 1934 fueron inferiores a las 102.159,30 y 101.937,62 pesetas que se consiguieron en los años 1925 y 1926.

En el último año del que disponemos de cifras, 1935, se produjo un ligera recuperación de los espectadores, 25.359, y una significativa de los ingresos, 58.362,50 pesetas, colocando el número de asistentes en 228.934 y la recaudación en 158.460,65 pesetas. Cantidad que si en el campo de los espectadores no eran muy relevantes (12,45%), por contra, si lo eran en el de los ingresos donde se había registrado un aumento del 58,30%, superando los logrados en los tres años anteriores.

La programación durante este período acentuó sus rasgos cinematográficos, en detrimento de la variedades y el teatro, que prácticamente desaparecieron del escenario del Gran Cinema, constituyendo su presencia un carácter excepcional y meramente testimonial.

En cuanto a las películas que se exhibieron esos años, indicar que tan sólo se ha podido concretar parte de las correspondientes al período comprendido entre el 16 de noviembre de 1930 y el 29 de mayo de 1932, tiempo durante el cual apareció un anuncio semanal, en *El Liberal*, en el que se recogía la programación, fundamentalmente, correspondiente a los domingos. Entre las que se proyectaron durante esos tres años, que abarcaban las temporadas 1930-31 y 1931-32, se pueden citar, a título meramente indicativo, los siguientes: *Estrellados* (Edward Sedgwick, 1930); *Cascarrabias* (Cyril Gardner, 1930); *Para toda una vida* (Adelqui Millar, 1930); *Así es la vida* (George J. Crone, 1930); *Wu Li Chang* (Nick Grinde, 1930); *Un hombre de suerte* (Benito Perojo, 1930); *Cinópolis* (Jose María Castelví y Francisco Elías, 1930); *El impostor* (Lewis Seiler, 1931); *Su noche de bodas* (Louis Mercanton, 1931), *El príncipe gondolero* (Eduardo Venturini, 1931); *Mamá* (Benito Perojo 1931); *La mujer X* (Carlos F. Borcosque, 1931) y *Eran trece* (David Howard, 1931).

Todas ellas habían sido rodadas en castellano, con actores españoles, en Estados Unidos, excepto *Cinópolis* que lo fue en Francia, y estaban

destinadas a los mercados de habla hispana. Entre las producciones estadounidenses, en sentido estricto, se encuentran las de *La fierecilla domada* (*The Taming of the Shrew*, Sam Taylor, 1929); *El rey vagabundo* (*The Vagabond King*, de Ludwig Berger, 1930); *La canción de la estepa* (*The Roque Song*, Lionel Barrymore, 1930); *El gran charco* (*The Big Pond*, Hobart Henley, 1930) y *Montecarlo* (*Monte Carlo*, Ernest Lubitsch, 1930).

Los domingos había cuatro sesiones a las 2,30 o 3.30, 5, 7 y 9.30; mientras que los lunes había una sesión a las 5, para a partir de las 7,30 y hasta las 12 ser continua. La imposibilidad de consultar los dos semanarios baracaldeses que se publicaban en esta época, *Nuevo Galindo* y *La Ribera Deportiva*, nos ha privado de conocer en más detalle los títulos que se vieron y otros aspectos relacionados con la programación.

No obstante cabe señalar que durante estos años se produjo un incremento significativo del tiempo que abría sus puertas. Los 162 días de 1930, con avances y retrocesos de manera alternativa, en los años siguientes, se convirtieron en 232 en 1935, lo que situó la media de aperturas en 197 días al año, aunque hay que matizar que durante los meses de julio y agosto, como era costumbre en el cinematógrafo de la calle Portu, desde el momento de su inauguración, permanecía cerrado.

En relación al coste de las entradas indicar que durante los tres primeros años, de 1930 a 1932, se volvió a registrar una amplia variedad, por lo que no se pueden fijar de manera precisa cuanto costaban las diferentes localidades. En 1930 la general osciló entre 30 y 65 céntimos, la delantera entre 50 céntimos y 1 peseta, y la butaca entre 55 céntimos y 1,75 pesetas; mientras que en 1932 los precios redujeron algo su abanico: 35, 40 y 50 céntimos en general; 50, 60, 80 céntimos y 1 peseta en delantera; 70, 75, 80 céntimos y 1,25 y 1,50 pesetas en butaca.

En 1933 comenzó una tendencia hacia la estabilización de los precios, que en octubre estaban fijados de la siguiente manera: 70 céntimos y 1,25 pesetas (butaca); 50 céntimos y 1 peseta (delantera); 35 y 50 céntimos (general) y 1,25 pesetas (palcos). Mientras que los de las sesiones infantiles eran 25, 20 y 15 céntimos para las mismas localidades. Esta inclinación al establecimiento de un precios únicos se materializó en 1934 y 1935, lapso temporal durante el cual el coste de las entradas no experimentaron ninguna variación, un hecho inédito hasta entonces.

6.4. Teatro Baracaldo, cine en el centro de la ciudad

La historia del Teatro Baracaldo comenzó el 13 de diciembre de 1928 cuando se constituyó ante el notario Arturo Ventura Solá, de Bilbao, la Sociedad Anónima Teatro Baracaldo, con un capital social de 300.000 pesetas, dividido en 3.000 acciones de 100 pesetas nominales cada una. En el primer Consejo de Administración que celebró la nueva sociedad, al día



Fachada del Teatro Baracaldo

siguiente de su constitución, se acordó comprar a Anastasio Uriarte Castañón un terreno que «formaba parte de la heredad nombrada “Carrencida”, sita en el punto de Zaballa de la Anteiglesia de Baracaldo»⁶⁴.

Esta finca elegida en un principio para la construcción del cinematógrafo se acabó permutando por un solar, propiedad de la Caja de Ahorros Municipal de Bilbao, «situado cerca de la Plaza de los Fueros, entre la calle de Quince metros y la que va detrás del nuevo mercado de Baracaldo», donde se acabó edificando finalmente el Teatro Baracaldo. Esta operación, que se formalizó el 27 de marzo de 1929, reportó a la nueva sociedad un beneficio de 35.000 pesetas.

Pocos días después, el 2 de abril, el arquitecto Antonio de Araluce solicitaba en un escrito dirigido al Alcalde la autorización para construir un cine, «en nombre y representación de los señores Arenaza, Yermo y Cía»⁶⁵. En la memoria que acompañaba a esta petición se indicaba que la

⁶⁴ El Consejo de Administración estaba formado por Arturo Echevarría (presidente), Adolfo Arenaza (secretario), José María Yermo, Ramón Villabaso, Juan María Anduiza, José Luis Hormaechea y Enrique Careaga (vocales). AMB, Libro de Actas del Consejo de Administración del Teatro Baracaldo, p. 1.

⁶⁵ AMB, Caja 489, Expediente 11.

planta del cinematógrafo era bastante regular, mientras que la sala cuyo perímetro era rectangular tenía una anchura de 20 metros y una longitud de 27,50 metros. Su superficie total ocupaba 500 metros cuadrados y la altura media era 8,25 metros lo que daba un espacio de 537,50 metros cúbicos.

Al vestíbulo, en cuyo centro se colocó la taquilla, se accedía por dos puertas. Una vez en su interior, cuya superficie era de 109,20 metros cuadrados, se entraba a la sala por tres puertas de 2 metros cada una. Esta contaba con un pasillo central de 1,20 metros de anchura y dos laterales de 80 centímetros cada uno. Para el desalojo del patio de butacas se disponía de cinco puertas de dos metros de anchura cada una, que se abrían directamente a la calle. La comunicación de esta sala con la parte baja del escenario se hacía mediante una puerta de 75 centímetros de anchura, con hoja de hierro, mientras que el escenario contaba con una salida exclusiva que daba directamente a la calle.

Tanto la estructura del edificio, que comprendía pilares, riostras, suelos del escenario y pies del anfiteatro, como su cubierta, con sus vigas y viguetas eran de hormigón armado. El suelo de la platea y del anfiteatro era de pavimento de madera, cubriéndolo una capa de hormigón en masa, mientras que los vestíbulos, retretes y salas de espera iban pavimentados por baldosas de cemento. Los muros del contorno del edificio, los de la embocadura, los de la separación entre la sala de espectáculos y los vestíbulos y los de las cajas de las escaleras se construyeron en ladrillo.

La capacidad que se había previsto para el local era de 1.262 localidades, repartidas de la siguiente forma: 740 butacas, 116 delanteras de anfiteatro, 112 en segunda fila de anfiteatro, 50 en tercera fila de anfiteatro y 244 de general. Concluía la memoria del Teatro Baracaldo haciendo constar que aunque se iba a construir un escenario, «este edificio se destinará casi exclusivamente a cine; y que nunca tendrán gran importancia las funciones teatrales que en él se puedan celebrar».

El Ayuntamiento, en contestación a la petición formulada por Antonio de Araluce, redactó un escrito, fechado el 3 de abril, en el que le recordaba a éste que previamente a la autorización municipal para construir el cinematógrafo debía solicitar la aprobación del Gobernador Civil. Esta se otorgó el día 6 por la Subcomisión Provincial de Sanidad Local y le fue notificada al Alcalde de Baracaldo en un oficio remitido el 22 de abril. Un mes más tarde, el 22 de mayo, la Comisión Municipal Permanente en sesión ordinaria decidió la concesión de la licencia para edificar el proyectado cinematógrafo, aunque debían observarse las tres prescripciones siguientes:

1. Los interesados, previa solicitud de permiso y presentación de los planos a este Ayuntamiento, procederán antes de dar comienzo a la edificación proyectada a la apertura y urbanización de la calle particular

trazada en el lateral del inmueble en cuestión, con salida libre a las vías públicas de ambos extremos, cuya calle particular tendrá necesariamente la anchura mínima de doce metros, según lo establece el artículo 22 de las vigentes Ordenanzas municipales de construcción en relación con el apartado A) del 23 del Reglamento de Obras, servicios y bienes municipales de 14 de Julio de 1924 y el artículo 96 del Reglamento de Policía de espectáculos de 19 de Octubre de 1913.

2. Las alineaciones y rasantes se practicarán con arreglo al plano de urbanización y ensanche de la Anteiglesia de Baracaldo.

3. Los retretes inodoros y los camerinos del lado izquierdo del edificio han de tener imprescindiblemente luz y ventilación directa a la calle o patio.

El 9 de agosto de 1930 Luis de Lazurtegui, secretario general de la Sociedad Anónima Teatro Baracaldo, solicitó del Gobierno Civil de Vizcaya la autorización para abrir el cinematógrafo al público. Permiso que le fue concedido el 13 de agosto, tras la inspección que realizaron el arquitecto provincial y el inspector provincial de sanidad en la que pudieron constatar que el edificio reunía «las necesarias condiciones de higiene y seguridad».

Tras superar este tramite, Lazurtegui pidió la preceptiva autorización municipal que llegó el 1 de septiembre, aunque no se había cumplido la urbanización de la calle particular, situada a la derecha del edificio, ya que tan solo se había construido «una acera de 3,00 metros de ancho con polvo de Altos Hornos, sin demarcar el ancho total de los 12 metros ni haber urbanizado ni abierto dicha vía», según relataba en un escrito, fechado el día 30 de agosto, el arquitecto municipal, en el que se recogía también que el valor de las obras ascendía a 350.000 pesetas.

La inauguración del Teatro Baracaldo tuvo lugar el viernes 5 de septiembre de 1930 a las siete de la tarde con un concierto de música clásica, que corrió a cargo de la Orquesta di Camera dirigida por el «laborioso profesor don Luis Fernández, compuesta de 4 profesores»⁶⁶, que interpretó obras de Nikolai Andreievich Rimsky-Korsakov, Jacques Offenbach, Georges Bizet, Franz Schubert, Luigi Boccherini y Ludwig van Beethoven.

Al concierto acudieron 116 personas, cifra que el corresponsal del periódico bilbaíno *La Tarde* consideró baja: «La asistencia del público no correspondió, ni con mucho, a los buenos deseos de la Empresa de dotar a nuestro pueblo de una sala de espectáculos que pueda compararse con las mejores de su categoría por todos los conceptos, ni a lo que merece la Orquesta di Cámara de Las Arenas»⁶⁷.

⁶⁶ «El nuevo Teatro», *El Nervión*, 4 de septiembre de 1930, p. 3.

⁶⁷ «Inauguración del nuevo teatro», *La Tarde*, 6 de septiembre de 1930, p. 5.

La actuación de ésta, según relataba, fue un éxito, cosechando entre los asistentes numerosos aplausos que «sonaron entusiastas e insistentes, y el joven violín concertino señor Vazquez fue aplaudido, particularmente por su interpretación de “El diluvio” de Saint Saens».

El redactor de la noticia concluía la misma haciendo «votos para que en lo sucesivo el nuevo teatro de Baracaldo se vea más favorecido por la asistencia del público en grado suficiente para responder a los entusiasmos de quienes han dotado a nuestra anteiglesia de tan hermosa sala de espectáculos».

Sobre este último aspecto, la calidad del teatro, incidía *El Noticiero Bilbaíno*, en la crónica que le dedicaba a su apertura:

Ayer tarde se efectuó la inauguración del nuevo «Teatro de Baracaldo», construido en la plaza de los Fueros y dotado de todos los elementos exigibles en un salón de espectáculos instalado en una población a la moderna. (...)

El nuevo local responde perfectamente a la importancia de Baracaldo⁶⁸.

La programación cinematográfica se inició al día siguiente, sábado 6, con la proyección de *El canto del lobo* (*Wolf Song*, Victor Fleming, 1929); a la que siguieron el domingo 7 *Sombras blancas en los mares del Sur* (*White Shadows in the Sout Seas*, Robert J. Flaherty y W.S. Van Dyke, 1929), y el lunes 8 *Tentación* (*The Single Standard*, John S. Robertson, 1929); a éstas tres primeras sesiones de cine concurrieron 1.923 espectadores.

La recaudación del concierto de música fue de 126,25 pesetas, mientras que la exhibición de las películas generaron unos ingresos de 1.978,25 pesetas. En el capítulo de los precios de las entradas señalar que rigieron estos: butaca, 1,50 pesetas; butaca de anfiteatro, 1,25 pesetas y anfiteatro 75 céntimos; aunque para la sesión de noche es posible que fueran 75 céntimos para butaca y 50 en anfiteatro, al menos así cabe deducirlo de los dos tipos de precios existentes en las sesiones de esos tres días⁶⁹.

6.4.1. *Problemas con los equipos de sonido*

Con la proyección de esos tres largometrajes estadounidenses daba comienzo la era del cine sonoro en Barakaldo, como ya se había adelantado en el *Boletín Oficial de la Asociación de Empresarios de Espectáculos Públicos de las Provincias Vascongadas y Navarra*: «El nuevo Teatro, que

⁶⁸ «Inauguración de un teatro», *El Noticiero Bilbaíno*, 6 de septiembre de 1930, p. 7.

⁶⁹ Archivo Foral de Bizkaia, Sección Administrativo, Fondo Impuestos Especiales Espectáculos, 17A3 a 17A5, Caja 592.

se ha montado con todos los adelantos modernos, presentará por primera vez en Baracaldo el cine sonoro, proyectando siempre las mejores producciones»⁷⁰.

El hecho de que el cine sonoro comenzara a dar sus primeros pasos mientras se estaba construyendo el Teatro Baracaldo motivó que sus responsables se planteasen la incorporación de equipos sonoros al nuevo cine desde el momento de su apertura.

El Consejo de Administración abordó por primera vez esta cuestión en su reunión del 6 de mayo de 1930, en ella la gerencia y el secretario general expusieron un detallado estudio en el que se recogían los viajes que habían realizado a Zaragoza y Barcelona. Aunque no se tomó ninguna decisión sobre las diferentes propuestas que se presentaron sí se delegó la decisión de adquirir el aparato o aparatos que en opinión de la gerencia se juzgase más interesantes, «estudiando la posibilidad de instalación de alguna combinación que permita la supresión de la orquesta durante las sesiones cinematográficas» (p. 27)⁷¹.

Algo más de un mes después, el 18 de junio, se acordó solicitar que se detallase una oferta sobre un aparato de doble plato que había llegado, encargando a la gerencia se informase «particularmente de todos los detalles inherentes al caso para poder tomar una determinación definitiva en el próximo Consejo a celebrarse en el mes de Julio» (p. 30 vuelta). No ocurrió así, ya que la decisión se pospuso nuevamente hasta la reunión del mes de agosto, pues se esperaba recibir «proposiciones más ventajosas» durante ese tiempo (p. 31).

La próxima apertura del Teatro Baracaldo llevó al Consejo de Administración, en su reunión del 5 de agosto, a facultar a la gerencia o en su defecto al secretario general a resolver todas las cuestiones pendientes como «la terminación de las obras del Teatro, nombramientos de personal, adquisición de útiles, etc., incluso en lo referente a la instalación del Cine Sonoro» (p. 33).

En esta ocasión la decisión de elegir un equipo sonoro no se demoró y el 3 de septiembre la gerencia informó al Consejo que se había llegado a un acuerdo con los señores Petrement de Bilbao y Urgoiti de Madrid por lo que se había solucionado el tema (p. 33 vuelta). Teniendo en cuenta la mención que se hace al nombre de Urgoiti, cabe suponer que el equipo sonoro que se instaló en el Teatro Baracaldo correspondió a la patente española que el ingeniero Ricardo M. Urgoiti comercializó a finales de 1929 con el nombre de Filmófono, sistema de grabación que consistía en unos

⁷⁰ *Boletín Oficial de la Asociación de Empresarios de Espectáculos Públicos de las Provincias Vascongadas y Navarra*, núm. 7, agosto 1930, p. 7.

⁷¹ A partir de ahora todas las citas, mientras no se indique lo contrario, pertenecen al Libro de Actas del Consejo de Administración del Teatro Baracaldo.

«discos gramofónicos sincrónicos y utilizando dos platos giratorios, cada uno dotado de un potenciómetro independiente para el control de volumen, lo que permitía los fundidos sonoros, o añadir fondos de ruidos o música»⁷².

Esta elección de sonido sobre disco constituyó una decisión desafortunada ya que no permitía la proyección de cintas en las que el sonido iba incorporado en la película. A ello aludía Juan E. de Eguren, presidente del Consejo de Administración, en la reunión celebrada el 22 de octubre de 1931, en la que señalaba que debido a que el sistema sonoro del Teatro Baracaldo carecía de célula foto-eléctrica estaba «condenado por el momento a la esclavitud de la proyección única de películas sin banda, con el inconveniente de que la producción de esta ha disminuido extraordinariamente, aumentando en cambio el número de las de banda» (pp. 53 y 53 vuelta).

Para tener la posibilidad de acceder a un mayor número de películas, tanto en cantidad como en calidad, y poder competir de esta manera en condiciones ventajosas con el Gran Cinema, se propuso la instalación de una célula foto-eléctrica de la marca Erko, comercializada por la empresa Cinaes, que su representante en Bilbao, Antonio de Diego⁷³, había ofertado en 8.550 pesetas para dos aparatos. El Consejo de Administración juzgó conveniente aceptar la renovación del sistema de sonido:

El Consejo, a la vista del expresado presupuesto, teniendo en cuenta las ventajas que su instalación reportaría al negocio, las facilidades de pago ofrecidas, las circunstancias de estar los montadores en la plaza, que redundaría en la economía, del costo de la instalación y la particularidad de estar a comienzos de la campaña, acordó aceptar la totalidad del referido presupuesto, recomendando su urgente instalación, sin perjuicio de ver de conseguir alguna rebaja en el total importe del mismo (p. 54).

La inauguración de la nueva instalación de sonido, cuyo coste final fue de 10.805,90 pesetas, algo más de 2.000 pesetas de las inicialmente presupuestadas, tuvo lugar el 25 de diciembre de 1931, «siendo acogida la reforma muy favorablemente por la concurrencia», lo que redundó en un aumento de «la recaudación y concurrencia habida en el Teatro durante el mes de Enero de 1932, comparada con igual mes del año 1931, resultando una mejoría extraordinaria por su cuantía en favor del primero» (pp. 57 y 57 vuelta). En efecto durante enero de 1931 los ingresos habían sido de 12.492,80 pesetas, mientras que un año después se habían situado en 22.526,40, lo que suponía un incremento de 10.033,60 pesetas (80,31%).

⁷² Román GUBERN (1977): *op. cit.*, p. 14.

⁷³ Antonio de Diego fue el impulsor de la exhibición estable en Bilbao, al él se debió la iniciativa de la construcción, en 1905, del Salón Olimpia.

En cuanto a los espectadores señalar que el aumento fue de 20.855 (95,59%), se había pasado, por tanto de los 21.816 de 1931 a los 42.671 en 1932⁷⁴.

Se señalaba, igualmente, que la ventaja principal, entre otras, de este sistema de sonido era la de «poder proyectar las películas de banda, en las que la movilidad de las imágenes reproducidas sincroniza con sus correspondientes sonidos» (p. 64 vuelta). Algo que en el caso del Teatro Baracaldo no se podía apreciar con toda nitidez debido a una defectuosa instalación de una de las células fotoeléctricas, lo que provocó que la reproducción del sonido por uno de los equipos sonoros era claramente imperfecta (p. 114 vuelta).

Una situación que se prolongó durante varios años, pues todos los intentos por solucionar el problema fueron totalmente infructuosos, hasta que se decidió durante el último trimestre de 1934 su sustitución. En la Junta General Ordinaria de Accionistas, celebrada el 27 de febrero de 1935, se daba cuenta de las reformas introducidas en el Teatro, entre las que se destacaban como «singularmente importantes» las que se habían realizado en la cabina cinematográfica,

en la que además de haberla dejado en inmejorables condiciones de seguridad y disposición para el desenvolvimiento del trabajo, han sido sustituidos los mecanismos que en diciembre de 1931 fueron montados como los más perfectos entonces por otros nuevamente creados al objeto de superar en calidad la expresión sonora de las proyecciones, mejora que ha sido debidamente apreciada durante el último bimestre del ejercicio finalizado en nuestro Teatro por los concurrentes al mismo, cuyo número, por cierto, ha sido bastante más elevado que el registrado en el mismo período de tiempo del ejercicio anterior» (pp. 143 y 143 vuelta).

La mejora de los equipos de sonido se tradujo nuevamente en un aumento del número de espectadores: si en noviembre y diciembre de 1932 la cifra de asistentes fue de 46.269, un año después y para los mismos meses, se elevó a 62.095, lo que representó un aumento en 15.826 (34,20%) espectadores. Otro tanto ocurrió con los ingresos que se incrementaron en 9.128,58 pesetas (33,67%); las 27.104,32 de 1933 se convirtieron en 36.232,90 en 1934⁷⁵. Se ponía de esta forma fin a los problemas que la instalación del sonido había llevado aparejados desde sus inicios en el cinematógrafo de la calle Elcano, y las repercusiones negativas que había tenido para el negocio, dada la clara desventaja en que se encontraba para atraerse al público con su directo competidor el Gran Cinema Baracaldo.

⁷⁴ Archivo Foral de Bizkaia, Sección Administrativo, Fondo Impuestos Especiales Espectáculos, 17A3 a 17A5, Caja 593-594.

⁷⁵ Ibídem, Caja 597 y 600.

6.4.2. *Espectadores y recaudación*

Constituido como una sociedad anónima el Teatro Baracaldo celebró su primera Junta General de Accionistas, que tuvo el carácter de Extraordinaria, el 1 de junio de 1929, al poco tiempo de que se empezase la construcción del cinematógrafo. En ella se aprobó poner en circulación las 1.250 acciones, de un total de 3.000, que todavía no se habían suscrito, y aumentar el capital social de la empresa hasta 750.000 pesetas, para lo que se crearon y emitieron 4.500 acciones, cuyo valor nominal era de 100 pesetas cada una.

También se decidió la modificación de los Estatutos por los que debía regirse la sociedad. La actividad económica a la que se iba dedicar la empresa se recogía en su artículo 2, formulado en estos términos:

Su objetivo es la explotación del negocio teatral y cinematográfico en todos sus aspectos, incluso la adquisición, explotación y enajenación de locales destinados a dicho negocio de espectáculos.

La Sociedad podrá también dedicarse a otra clase de operaciones o negocios que directa o indirectamente se relacionan con el objeto indicado.

Por acuerdo de la Junta General de sus Accionistas debidamente constituida al efecto podrá dedicarse la Sociedad igualmente a cualquier otro negocio u operación mercantil o industrial (p. 8 vuelta).

A pesar de lo expresado en este artículo, la única actividad a la que se dedicó la empresa fue a la explotación del Teatro Baracaldo, aunque no le faltaron ofertas ligadas a los tres campos de la actividad cinematográfica: exhibición, producción y distribución.

La primera, se trató el 24 de abril de 1929, correspondió al Cine Novedades de Sestao, cuyo propietario Benito Bilbatua les propuso su venta. El Consejo de Administración aceptó negociar su compra «bajo la base de 70.000 pesetas por toda la propiedad» (p. 6). Después de abordar la cuestión en dos ocasiones más y solicitar una prórroga en la opción de compra, se optó, el 13 de agosto, por proponerle la siguiente modalidad de pago por el cine: 40% en efectivo y al contado, otro 40% en acciones de la Sociedad Anónima Teatro Baracaldo, y el 20% restante a los dos años de escriturar la compra. Proposición que no fue aceptada por Bilbatua, que acabó vendiendo su cine a Eugenio Solano Corcuera, como ya hemos indicado anteriormente.

Al tiempo en que se trataba la posible adquisición del Cine Novedades, se acordó suscribir una participación por valor de 8.000 pesetas en un cine de San Juan de Luz, propuesta que había sido formulada por el Conde de Nava de Tajo, accionista de la empresa del Teatro Baracaldo, aunque no se llegó a hacer efectiva la misma «por el abandono demostrado por dicho señor en sus relaciones con la Sociedad» (p. 18 vuelta). En la misma reunión se acordó, igualmente, rechazar la propuesta de arrenda-

miento, con opción de compra del Teatro-Cine Buenos Aires, que presentaron sus propietarios, por no contar con los fondos económicos para hacer frente a las obligaciones derivadas de la misma (p. 17).

Más receptivos se mostraron inicialmente cuando se solicitó su participación para formar parte de la productora baracaldesa S.A. Estudio Cinematográfico Azcona, dedicada a la impresión y explotación de películas cinematográficas, no obstante se decidió el 12 de septiembre, que la aportación económica se limitase a 5.000 pesetas «en el caso más favorable» (p. 19).

La última proposición, presentada al Consejo de Administración el 10 de diciembre de 1929, correspondió a la que hizo José Luis del Valle, representante de la distribuidora Exclusivas Fama⁷⁶ y de otras casas de películas en Vizcaya, quien les expuso su intención de cederles todos sus derechos para la distribución de los films de las empresas que representaba. Tras solicitar que el director gerente y el secretario general estudiaran el tema e informasen al Consejo sobre el mismo, se optó por unanimidad, en la reunión del 7 de enero de 1930, «dar por terminada toda negociación, en vista de los informes desfavorables recibidos» (p. 24 vuelta).

La marcha del negocio del Teatro Baracaldo, durante sus seis primeros años de existencia, la podemos seguir mediante los datos que sobre el número de espectadores y las recaudaciones se detallan en el Cuadro 6.2, y

Cuadro 6.2

Teatro Baracaldo Espectadores, Recaudación, Tiempo abierto (1930-1935)

Año	Espectadores año	Recaudación año	Espectadores día	Recaudación día	Meses abierto	Días abierto
1930	66.981	43.297,10	881	569,69	4	76
1931	240.560	121.885,67	904	458,21	12	266
1932	279.102	130.231,41	983	458,56	12	284
1933	242.205	115.490,67	907	432,54	12	267
1934	243.129	128.079,19	894	470,87	12	272
1935	207.890	118.398,95	700	398,64	12	297

Fuente: Archivo Foral de Bizkaia, Sección Administrativo, Fondo Impuestos Especiales Espectáculos, 17A3, 17A5, Cajas 592-594, 600-601. Elaboración propia.

⁷⁶ Esta distribuidora, cuyos responsables eran José Luis del Valle y Zacarías Álvarez, se había constituido unos meses antes en Bilbao. Su sede central se encontraba en la calle Gran Vía, 37, y contaba con dos sucursales: en Oviedo y La Coruña. («Nueva entidad cinematográfica», *El Nervión*, 6 de julio de 1929, p. 3.)

las informaciones y valoraciones que se recogen en las actas de las juntas generales de accionistas de este período.

Las dos primeras juntas, celebradas en 1930 y 1931, no ofrecen nada reseñable sobre la trayectoria de la sociedad, en el primer caso porque todavía se estaba construyendo el Teatro Baracaldo, y en el segundo por que la actividad económica se había limitado a los cuatro últimos meses de 1930, tiempo durante el cual asistieron 66.981 espectadores y los ingresos fueron 43.297,10 pesetas. Por ello hubo que esperar a la que tuvo lugar en 1932, en concreto el 17 de febrero, para encontrar las primeras impresiones sobre la evolución del negocio, toda vez que en esta ocasión se llevaba ya funcionando más de dieciséis meses.

El primer ejercicio económico de la Sociedad Anónima Teatro Baracaldo, correspondiente a 1931, se caracterizó por la crisis de trabajo en Vizcaya, una constante que se va repetir en los años siguientes. Durante el segundo semestre de ese año el paro afectó especialmente a Baracaldo y a los pueblos limítrofes, «cuyas poblaciones dan el contingente de concurrencia a nuestro Teatro» (p. 65). Consecuencia de ello fue un retraimiento de los espectadores a los espectáculos públicos, lo que se tradujo en una disminución notable de los ingresos del Teatro Baracaldo.

Para hacer frente a esta situación se optó por reducir el precio de las localidades —que pasaron de 1 peseta (butaca), 75 céntimos (preferencia) y 50 céntimos (general), a 70, 50 y 30 céntimos respectivamente— lo cual resultó ser una medida acertada pues la recaudación del tercer cuatrimestre de 1931 (49.863,27 pesetas) llegó a ser superior en 6.566,17 (15,16%) a la registrada durante igual período de 1930 (43.297,10 pesetas).

A diferencia de lo que había ocurrido en 1930, año que se saldó con unas pérdidas de 3.950,95 pesetas, 1931 registró unos beneficios de 15.790,54 pesetas. Una cantidad que se estimaba escasa «teniendo en cuenta el importe del Capital desembolsado por los Srs. Accionistas, más el importantísimo montante que representa el de las Obligaciones contraídas por la Sociedad y a las cuales es preciso afrontar, por el momento, exclusivamente con tales beneficios» (p. 64).

También afectó al negocio el rudimentario equipo de reproducción de sonido con el que se había equipado el cinematógrafo desde su inauguración, «cuyos mecanismos, en parte estaban en desuso en instalaciones similares, sumiéndonos en condiciones de inferioridad con la competencia» (p. 64), lo que provocó en ocasiones la protesta ruidosa de los espectadores. De no haber cambiado el sistema de sonido «era inminente la liquidación desgraciadísima de la Sociedad, porque sus rendimientos no hubieran bastado para el sostenimiento de las cargas contraídas por la misma» (p. 64 y 64 vuelta). Todo ello no impidió que los espectadores fueran, durante 1931, 240.560 y los ingresos se situaran en 121.885,67 pesetas.

La siguiente Junta General Ordinaria de Accionistas se celebró el 24 de enero de 1933. En ella el nuevo Consejo de Administración⁷⁷, que gestionaba la sociedad desde el 19 de agosto de 1931, hizo un detallado balance de su actuación durante este período.

En el momento en que se hicieron cargo de la empresa tanto las deudas hipotecarias (188.600) como las deudas a corto plazo (72.200) sumaban la cantidad de 260.800 pesetas. Esta grave situación de endeudamiento era analizado muy críticamente por los nuevos gestores, que estimaban que de haberse prolongado más tiempo esa grave situación se podía haber llevado a la quiebra de la sociedad. Afirmaban estar «firmemente persuadidos de que las acciones de la misma carecían entonces de valor efectivo, y de haber continuado esta algún tiempo en el estado de impotencia, inconsecuencia o inercia administrativa en que se hallaba situada y fue encontrada hubiese sido irremediable la suspensión de pagos y liquidación con la pérdida de todo su capital social, apreciaciones que en todo tiempo podrán ser juzgadas y comprobadas por cualquier persona capacitada, previo el correspondiente estudio e informe sobre la situación de la Sociedad por alrededor de aquella fecha a la que nos venimos refiriendo» (pp. 103 y 103 vuelta).

Las medidas que se tomaron para enderezar el rumbo de la empresa fueron renegociar la deuda y mejorar la calidad del espectáculo, dado que él que ofrecía la competencia, en concreto el Gran Cinema, era indiscutiblemente superior y consecuentemente «venía restando numeroso público al Teatro de la Sociedad» (p. 103 vuelta).

La disminución de la deuda en 33.351,59 pesetas junto con los beneficios obtenidos en 1932, que fueron de 16.230,29 pesetas, contribuyeron a invertir la crisis y normalizar «la situación y desarrollo de la Sociedad, su prosperidad en el porvenir dependerá tan sólo de las naturales contingencias del negocio y de la buena administración del mismo» (p. 104 vuelta).

Después de esta evaluación global sobre el estado en que se encontraba la empresa se pasó a analizar cuales habían sido los resultados obtenidos durante 1932. En el capítulo de las causas que habían influido desfavorablemente estaban el aumento de los salarios de los trabajadores del teatro; la crisis de trabajo en Barakaldo y las localidades próximas, que durante el último año se había acentuado, lo que determinó reducir el precio en algunas localidades; la celebración de menos mítines y veladas; el aumento de los impuestos; el aumento de la competencia, con la apertura del Cine María Guerrero, y el «importantísimo recargo sufrido por el concepto de las películas sonoras proyectadas para sustituir casi en absoluto a

⁷⁷ El nuevo consejo estaba formado por Juan E. de Eguren (presidente), Luis de Lazurtegui (secretario), Miguel Villachica, Arturo de Echevarría, Alfonso Careaga y Francisco Yermo (vocales). (p. 97 vuelta).

las mudas que en gran número venían figurando en los programas y cuyo alquiler resultaba menos costoso, pero de mucho menos poder de atracción» (p. 105).

En el apartado de los efectos favorables señalaban las medidas adoptadas para sanear la situación económica: la reducción de los gastos generales y de explotación, y la mejora de la calidad del espectáculo que había repercutido favorablemente tanto en el incremento del número de los espectadores, 38.542 (15,26%), como en la recaudación 8.345,74 (6,84%), que en 1932 situaron los asistentes en 279.102 y los ingresos en 130.231,41 pesetas, lo que permitió cerrar el ejercicio con un ligero aumento de los beneficios (4.397,50 pesetas).

En términos similares discurrió 1933, los beneficios fueron de 14.080,56 pesetas, reduciéndose ligeramente en 2.149,73 pesetas en relación a los obtenidos el año anterior. La causa de que esto ocurriera así se debió a una disminución del número de espectadores, 36.897 (13,22%) y de los ingresos 14.740,74 pesetas (11,32%). Las cifras globales de este año fueron de 242.205 y 115.490,67 pesetas, por el primer y segundo concepto.

El retroceso de los beneficios según se exponía por el Consejo de Administración en la Junta General Ordinaria de Accionistas, celebrada el 28 de febrero de 1934, había sido debido «especialmente a la tan duradera crisis que venimos padeciendo» (p. 121.1). El incremento de algunos gastos, como los relativos al personal, compensados con la reducción de impuestos y el menor coste de las películas, permitieron equilibrar las cuentas en términos similares a los del ejercicio económico anterior.

Durante el mismo se registró una mejora financiera de la empresa al lograrse, por una parte, que la deuda exigible a corto plazo se convirtiera en deuda a largo plazo, y por otra la reducción de la deuda hipotecaria en 12.666,69 pesetas, que «sumadas al importe del saldo que arrojaba su cuenta en el balance del anterior ejercicio, que ascendía a Pts. 25.333,35, hacen el total Pts. en 38.000,04 que importa su saldo en el balance del presente ejercicio» (p. 123).

La crisis económica por la que atravesaba «la zona industrial donde se halla situado nuestro Teatro» (p. 143), volvió a ser una vez más el principal factor, a su juicio, que incidía negativamente en la cuenta de resultados correspondiente a 1934. En febrero de ese año los obreros en paro en Barakaldo se elevaba casi a ocho mil. En un informe que el Ayuntamiento remitió al Ministerio del Trabajo se desglosaba su incidencia por sectores y por su carácter total o parcial:

Gran siderurgia y metalurgia: en paro total 800; en paro parcial, es decir parados en días, 5.100. Total, 5.900. Pequeña industria de dicha clase, en paro total, 390; en parcial 10. Total, 400. Ramo de construcción: en paro total, 225; en parcial cero. Total, 225. Comercio, empleados, etc., etc.: en paro total 70, parcial cero. Otras industrias en paro to-

tal, 70, y cero en paro parcial. Totales: 1.635 obreros en paro total y 6.300 en paro parcial. Total 7.935, salvo error u omisión⁷⁸.

La evolución del negocio, en estas circunstancias, se mantuvo en la misma línea de años anteriores: los espectadores fueron 243.129 y los ingresos 128.079,19 pesetas, experimentando por tanto esta vez un ligero aumento de 924 asistentes (0,38%), mientras que la recaudación lo hacía en 12.588,52 pesetas (10,90%). A pesar de estos resultados positivos se redujo, también en esta ocasión, el margen de beneficios, situándose en 6.082,07 pesetas, 7.998,49 menos que en 1933.

En la Junta General de Accionistas, celebrada el 27 de febrero de 1935, se daba cuenta de las reformas llevadas a cabo en el Teatro, destacándose las obras realizadas en la cabina, por medio de las cuales se había mejorado las condiciones de seguridad y trabajo, renovándose también los equipos sonoros. Igualmente satisfactorio se mostraba el Consejo de Administración al haber logrado cancelar la deuda que se mantenía con el propietario de los terrenos donde se había edificado el Teatro, que ascendía a 20.000 pesetas a comienzos de 1933.

De nuevo, en 1935, al igual que había ocurrido los años anteriores la «honda» crisis económica en que estaba inmersa la margen izquierda era el factor que desestabilizaba el balance económico de la empresa. Durante este año se registró una asistencia de 207.890 espectadores y unos ingresos de 118.398,95. Cifras que evidenciaban un significativo retroceso de 35.239 personas (14,50%) y de 9.680,24 pesetas (7,56%).

En esta ocasión según se informaba en la Junta General Ordinaria de Accionistas, celebrada el 24 de febrero de 1936, los beneficios fueron de 1.604,24 pesetas, lo que representaba 4.477,83 pesetas menos que en 1934, a pesar de que desde principio del año se había decidido despedir a parte de los trabajadores, en número que no se especificaba, pues la empresa consideraba que la plantilla era excesiva (p. 165).

En cuanto a la programación tan solo señalar que fue fundamentalmente cinematográfica. De forma episódica visitaron el escenario del Teatro Baracaldo el teatro, las variedades y el boxeo, aunque estos dos últimos espectáculos tan sólo lo hicieron en dos ocasiones y una, respectivamente, durante estos años. La nula información que aparece en los periódicos de Bilbao y la imposibilidad de consultar la prensa editada en Barakaldo no nos ha permitido conocer la películas que se proyectaron, excepto tres títulos: *Sin novedad en el frente*⁷⁹ (*All Quiet on the Western Front*, Lewis Milestone, 1930), proyectada el domingo 21 de diciembre de 1930, en sesiones de 3, 5, 7 y 9,30; y los exhibidos en marzo de 1931: *El*

⁷⁸ «Obreros en paro», *El Liberal*, 9 de febrero de 1934, p. 4.

⁷⁹ Véase el anuncio publicado en *El Liberal*, 21 de diciembre de 1930, p. 7.

TEATRO BARACALDO

Miércoles 18, jueves 19 y viernes 20 de marzo de 1931

LUPE VELEZ, JEAN HERSHOLT y JOHN HOLLAND en el colosal drama

EL PUERTO INFERNAL

Una dramática novela que tiene por escenario una bella isla del Mar Caribe.

La deliciosa artista mexicana Lupe Velez, en su rol de indigna recogida por un blanco, realiza un vigoroso trabajo y a menudo deleita nuestros oídos con lánguidas canciones de ritmo cubano. Las pasiones que la ingenua Lupe desata entre algunos desalmados de la isla, proporcionan ratos de emoción escalofriante, con terribles luchas que sostienen con la tripulación de un velero que arriba a la isla a cuyo frente se encuentra un joven capitán, mercader de perlas.

Todo el argumento es interesantísimo y la proyección resulta de un encanto indefinible con las bellas canciones, acariciadoras, las fotografías luminosas y suaves en las que el hábil director Henry King, ha sabido captar el dulce abandono y quietud de los mares del Sur.

SECCIONES: Miércoles y viernes, continua de 7 y media a 12.-Jueves, infantil, a las 3 continua de 5 y media a 12.

PRECIOS			
INFANTIL		Sábado 21-Domingo 22-Lunes 23	
Butaca	0,25	Butaca de patio	1,25
" anfiteatro	0,20	" de anfiteatro	1,00
Anfiteatro	0,15	Anfiteatro	0,50
INFANTIL personas mayores: Butaca, 0,50, Id. Anfiteatro, 0,40, Anfiteatro, 0,30		La colosal película titulada El Angel Azul	

Imp. de Meléndez-Baracaldo

Programación correspondiente a marzo de 1931

puerto infernal (*Hell Harbor*, Henry King, 1930) (miércoles 18, jueves 19 y viernes 20) y *El ángel azul* (*Dee Blaue Engel*, Josef von Sternberg, 1930) (sábado 21, domingo 22 y lunes 23), según se desprende de la información contenida en el programa de mano correspondiente a esas fechas.

Gracias a este prospecto sabemos también que el miércoles y viernes las sesiones eran continuas de 7,30 a 12 de la noche, mientras el jueves había una sesión infantil a las 3 de la tarde, para a continuación tener lugar la habitual sesión continua de 5,30 a 12 de la noche. Los precios para la sesión infantil eran de 25 céntimos (butaca), 20 (delantera) y 15 (general); los adultos, por su parte, pagaban para esa sesión 50, 40 y 30 céntimos respectivamente. La entrada para la sesión continua costaba 1,25 pesetas en butaca, 1 peseta en delantera y 50 céntimos en general.

Al igual que hemos señalado anteriormente en relación con el Gran Cinema Baracaldo los primeros años del Teatro Baracaldo se caracterizaron por una amplia variedad de precios para las diferentes localidades. Durante los meses iniciales la butaca costaba 1,50 y 1 peseta; la delantera 1,25 pesetas y 75 céntimos; y la general 75 y 50 céntimos. En 1931 la butaca osciló entre 1,50 pesetas y los 60 céntimos; la delantera entre 1,25 pesetas y 50 céntimos; y la general entre 70 y 35 céntimos. Al año siguiente junto a una reducción de los precios, se dio también una menor oscilación

como testimonia el coste de las entradas de octubre de ese año: butaca (1 peseta, 75, 70 y 60 céntimos), delantera (75 y 50 céntimos) y general (50, 40 y 35 céntimos). Una tendencia que un año después, en octubre de 1933, estaba ya plenamente consolidada: butaca (1 peseta y 60 céntimos), delantera (80, 70 y 50 céntimos) y general (40 y 35 céntimos).

En 1934 y 1935 se produjo una estabilización de los precios, ya que los correspondientes al mes de enero de 1934: 1,25 pesetas y 70 céntimos para butaca; 80 y 50 céntimos para delantera; y 50 y 35 céntimos para general, seguían siendo los mismos en diciembre de 1935.

6.5. Los socialistas abren el Salón María Guerrero

La circunstancia de que la Casa del Pueblo, situada en la Plaza de los Fueros, fuera a ser expropiada por el Ayuntamiento tras la redacción, en 1925, del plano de población de Barakaldo, llevó a los socialistas a plantearse la construcción de un nuevo edificio social. Antes de que se hiciese efectiva la misma, el solar y el edificio fueron adquiridos por la Caja de Ahorros Municipal de Bilbao.

Desde el primer momento nos pareció preferible vender a esperar los resultados de la expropiación, y, consiguientemente entramos en negociaciones con la citada entidad, en la que hallamos todo género de facilidades y una excelente voluntad, lo que fue causa de un pronto y satisfactorio acuerdo, no sólo por lo que se refería a la enajenación del viejo edificio, sino también a la ayuda que nos era precisa para la realización del proyecto que abrigábamos: el de una Casa del Pueblo de nueva planta.

De esta forma se manifestaban Baldomero Álvarez (presidente) y Blas Escudero (secretario), de la Junta Administrativa de la Casa del Pueblo, en un entrevista publicada en *El Liberal*⁸⁰.

El acuerdo al que se llegó con la Caja de Ahorros Municipal de Bilbao contemplaba el pago de 60.000 pesetas por la vieja Casa del Pueblo y la concesión de un préstamo por un importe equivalente al 50% del coste que suponía levantar un nuevo edificio, que debía satisfacerse «en ventajosas condiciones y mediante un módico tipo de interés».

La compra del solar, que tenía una superficie de 7.365 pies cuadrados, se llevó a cabo el 3 de octubre de 1928 por la cantidad de 27.618,75 pesetas, a razón de 3,75 pesetas el pie. El terreno, propiedad de Venancio Guerricabeitia, estaba enclavado a continuación de la Plaza de los Fueros, enfrente de donde se edificó la Plaza del Mercado. Unos meses antes, el 20

⁸⁰ S. DE ARISNEA: «La futura Casa del Pueblo de Baracaldo», *El Liberal*, 26 de noviembre de 1928, p. 3.

de agosto, se había presentado en el Ayuntamiento un escrito, firmado por el arquitecto Juan Carlos Guerra y por Baldomero Álvarez, en el que se solicitaba la licencia de obra para construir el nuevo edificio. El 31 de agosto la Comisión de Fomento proponía a la Comisión Permanente que se autorizase el mismo «con sujeción a los planos adjuntos y a las vigentes ordenanzas municipales de edificación»⁸¹.

Adscrita al estilo expresionista e influido su autor por Erich Mendelsohn, se caracterizaba por «los muros alabeados, sus originalísimos huecos asimétricos en la fachada y sus formas curvas, casi orgánicas, aparece como una extrañísima y rara excepción en medio del dominio aplastante de la tradición» que inspiró la arquitectura de las casas del pueblo socialistas⁸². La Casa del Pueblo, primer edificio de hormigón que se construyó en Barakaldo, contaba con una planta baja y tres pisos, cuya distribución era la siguiente:

Planta baja: Primer término, sala de espera. Fondo: Salón Teatro, que se denominará María Guerrero. Patio de butacas. Escenario, con cuartos a ambos lados para artistas. Servicios higiénicos.

Primer piso: Salón pequeño de reuniones, Anfiteatro, Cuartos para artistas. Servicios higiénicos.

Este Salón Teatro tiene capacidad para unas mil quinientas personas.

Segundo piso: Primer término terraza. Dos secretarías a cada lado. Contiguo a la terraza, el ambigú. En el centro, la cúpula del Teatro, circundada por seis secretarías. Servicios higiénicos.

Tercer piso: Lo constituyen cuatro habitaciones, circundando también el hueco de la cúpula del Salón Teatro. Sobre este piso, una amplísima terraza desde la que se divisa espléndido y magnífico panorama⁸³.

El Salón-Teatro estaba destinado para celebrar «actos de propaganda, conferencias culturales, etc.»⁸⁴, entre estos últimos se encontraba también el de ser utilizado como cinematógrafo, cuyo proyecto fue aprobado por la Inspección de Sanidad de la Provincia de Vizcaya el 7 de agosto de 1930⁸⁵.

Su coste fue de 210.618 pesetas, de las que 183.000, 43.000 más que las presupuestadas en el proyecto original, correspondieron a la construcción del edificio y 27.618 al terreno. La inauguración tuvo lugar el domingo 3 de abril de 1932, con un mitin, en el que intervinieron «Juan Socialista», en representación de los socialistas de Vizcaya y los diputados por Jaén, Alejandro Peris, y Cáceres, Juan Canales. Por la noche se pre-

⁸¹ AMB, Carpeta 548, Expediente 12 C.

⁸² Francisco DE LUIS MARTÍN y Luis ARIAS GONZÁLEZ (1997): *Las Casas del Pueblo socialistas en España (1903-1936)*, Barcelona, Ariel, p. 95.

⁸³ «La nueva Casa del Pueblo de Baracaldo», *El Liberal*, 20 de marzo de 1932, p. 3.

⁸⁴ S. DE ARISNEA: *art. cit.*

⁸⁵ AMB, Carpeta 548, Expediente 12 C.



*Exterior de la Casa del Pueblo,
donde se encontraba el Salón «María Guerrero»*

sentó en el salón del teatro la obra de Benito Pérez Galdós *El abuelo*, a la que asistió, según la crónica de *El Liberal*, numeroso público⁸⁶.

El Salón Teatro María Guerrero acogió, en las semanas anteriores a la apertura oficial de la Casa del Pueblo, dos veladas los días 18 y 27 de marzo, que junto al teatro constituyeron la programación de sus primeros meses, en concreto hasta el mes de julio. En la primera, que correspondió a la inauguración del Salón, intervino el Grupo Artístico de la Casa del Pueblo, que puso en escena la obra *El abuelo*, previamente una «notable orquesta» interpretó una «sinfonía musical»⁸⁷.

De la explotación cinematográfica, que se inició el 2 de octubre, se encargó el cineasta, distribuidor y posteriormente productor cinematográfico navarro Miguel Mezquíriz, establecido en esa época en Bilbao: «En 1932 nace su primer hijo —Miguel Ángel— y se convierte en empresario del Cine María Guerrero de Baracaldo mientras ve prosperar su negocio de distribución»⁸⁸.

Durante la primera jornada asistieron 613 espectadores y la recaudación ascendió a 144,60 pesetas. El precio de la entrada fue de 50 céntimos (butaca), 40 (preferencia) y 20 (general). En esta sesión, como en las que tuvieron lugar durante los meses de octubre y noviembre, se programaron exclusivamente películas mudas.

Hubo que esperar a la instalación de un equipo sonoro de la marca Bauer, de la empresa Noldin y Cutheinz, de cuya representación para la Zona Norte se encargaba el propio Mezquíriz, para que se pudiesen comenzar a exhibir películas sonoras. La inauguración tuvo lugar el día 10 de diciembre, a las cinco y media de la tarde, con la proyección del film *Arsenio Lupin (El ladrón de guante blanco)* (*Arsene Lupin*, Jack Conway, 1932)⁸⁹. La incorporación del sonido trajo consigo un incremento en el coste de la entradas, que se fijó en 1,25 pesetas (butaca), 80 céntimos (preferencia) y 50 (general). El número de espectadores para las dos primeras sesiones fue de 336 y la recaudación de 285,45 pesetas.

La temporada 1932-33, la única en la que figuró como empresario Mezquíriz, coincidió con los ocho meses que funcionó en esos dos años. Durante ese tiempo asistieron al cine 36.614 espectadores y se recaudaron 14.009,80 pesetas (Cuadro 6.3). Esta primera etapa del María Guerrero concluyó con la proyección que tuvo lugar el 7 de mayo de 1933, a la que concurrieron 450 personas que dejaron en taquilla 119 pesetas. Los precios de esta última sesión fueron 50 céntimos (butaca), 40 (preferencia) y 30 (general), lo que suponía que éstos se habían reducido sensiblemente en relación a los que se habían cobrado cinco meses antes.

⁸⁶ «La inauguración oficial de la Casa del Pueblo», *El Liberal*, 5 de abril de 1932, p. 7.

⁸⁷ «Inauguración de la Casa del Pueblo de Baracaldo», *El Liberal*, 18 de marzo de 1932, p. 1.

⁸⁸ Alberto CAÑADA ZARRANZ (1997): *op. cit.*, p. 465.

⁸⁹ Véase el anuncio publicado en *El Liberal*, el 10 de diciembre de 1932, p. 6.

Cuadro 6.3

Salón María Guerrero Espectadores, Recaudación, Tiempo abierto (1932-1935)

Año	Espectadores año	Recaudación año	Espectadores día	Recaudación día	Meses abierto	Días abierto
1932	15.883	5.041,52	547	173,84	3	29
1933	20.731	8.968,25	461	199,29	5	45
1934	—	—	—	—	—	—
1935	10.672	3.383,45	1.525	483,35	1	7

Fuente: Archivo Foral de Bizkaia. Sección Administrativo. Fondo Impuestos Especiales Espectáculos, 17A3, 17A5, Cajas 594, 597, 600-601. Elaboración propia.

Algún tiempo después, en octubre y noviembre de ese año, se programaron sendas sesiones de teatro. La primera tuvo lugar el 28 de octubre en la que el Grupo Artístico Socialista local representó la obra *Vidas rectas*, del «insigne republicano» Marcelino Domingo. El objetivo de la misma era recaudar fondos para poder sufragar los gastos originados por la propaganda electoral: «Obreros, trabajadores, demócratas, todos deben acudir a presenciar este aleccionador drama, facilitando una ayuda al triunfo de la candidatura de la revolución»⁹⁰.

La segunda se celebró el 11 de noviembre, en esta ocasión el Grupo Artístico Socialista puso en escena la comedia en tres actos *Marianela*, de Serafín y Joaquín Álvarez Quintero. El objetivo era recaudar fondos con el mismo objetivo que la anterior, aunque tenía un contenido político más explícito: «Proletario: Un retraimiento tuyo en la próxima lucha electoral pondrá en peligro las mejoras logradas y paralizará la labor constructiva en beneficio tuyo. Madres: Un mal uso de tu voto será funesto para el bienestar y porvenir de tus hijos. Votad la candidatura renovada de la conjunción republicano-socialista, y ayudadnos a los cuantiosos gastos originados por la propaganda electoral, acudiendo a esta hermosa velada»⁹¹.

Tras estas dos veladas no se volvió a utilizar el salón para fines comerciales. Al menos eso cabe considerar del escrito que el presidente de la Junta Administrativa de la Casa del Pueblo remitió al Ayuntamiento el 12 de enero de 1934, en el que manifestaba su deseo de que se diera de baja en su actividad al «Cine “María Guerrero”, sito en su domicilio social, Pa-

⁹⁰ «La gran velada de esta noche en el Teatro María Guerrero», *El Liberal*, 28 de octubre de 1933, p. 7.

⁹¹ «La velada de mañana en el Teatro María Guerrero», *El Liberal*, 10 de noviembre de 1933, p. 8.

blo Iglesias, 4, por no rendir ninguna utilidad su funcionamiento»⁹². Solicitaba, a continuación, que tras realizar los trámites oportunos se le eximiera de «los derechos municipales que por tal explotación venía satisfaciendo al Municipio».

El cierre del Teatro María Guerrero se prolongó durante los dos años siguientes⁹³. La reanudación de las proyecciones cinematográficas se comenzó a gestar el 29 de noviembre de 1935, momento en el que vecino de Sestao Honorato Navarro Martínez, en su condición de arrendatario del teatro, solicitó permiso al Ayuntamiento para la realización de obras con el objeto de acondicionar el local para su próxima apertura.

La reforma del salón contemplaba su decoración y pintado, la instalación de calefacción en el patio de butacas, la ampliación de la cabina donde estaban instaladas las máquinas de proyección y el cierre de «la puerta en fachada destinada a taquillas en sustitución de la cual se colocarán dos ventanillas de 40 × 50 cmts.»⁹⁴.

En un informe firmado por el arquitecto municipal, el 2 de diciembre, se indicaba que no existía ningún inconveniente para autorizar la obras que se solicitaban, excepto las relacionadas con la cabina, cuyo permiso era competencia de la Junta de Espectáculos. Sobre este último aspecto, Honorato Navarro remitió un escrito al Ayuntamiento, el 17 de diciembre, en el que anunciaba que renunciaba a la reforma de la cabina «por la imposibilidad de ser construida en el piso alto como se había proyectado en principio», a pesar de ello se procedió a su ampliación.

La reapertura del cinematógrafo tuvo lugar el 25 de diciembre, aunque en un escrito remitido al Ayuntamiento por la Junta de Espectáculos del Gobierno Civil de Vizcaya, fechado el 20 de enero de 1936, se indicaba que se concedía la autorización para su funcionamiento siempre que se hubiesen realizado las operaciones de ignifugación de telones, decorados, etc., y se hubiese instalado la correspondiente hornacina. A la sesión de adultos —cuyos precios fueron 1 peseta (butaca), 70 céntimos (delantera) y 40 céntimos (general)— acudieron 745 espectadores y a la infantil 2.166, siendo el coste de la entrada de ésta de 25, 20 y 15 céntimos. Los ingresos de ambas sesiones ascendieron, de manera conjunta, a 895,60 pesetas.

Días después, el 31 de enero, llegaba la autorización definitiva de la Junta de Espectáculos al haberse verificado por parte del Ayuntamiento que se habían cumplido los preceptos que exigía el Reglamento de Espec-

⁹² AMB, Caja 2, B.6.2, Expediente 18.

⁹³ Durante ese tiempo se siguieron celebrando veladas como la que tuvo lugar el 17 de marzo de 1934. En ella el Grupo Artístico Socialista interpretó la obra *El pan de piedra* (*El carbón*), interviniendo igualmente una orquesta, que ofreció un concierto de música «bella y variada». («Camarada proletario», *El Liberal*, 11 de marzo de 1934, p. 8.)

⁹⁴ AMB, B.6.2, Carpeta 2, Expediente 27.

Salón María Guerrero

Domingo, 9 y Martes, 11

Santa Juana de Arco

(En español)

Imprenta Comercial - Barcelona

ALIANZA CINEMATOGRAFICA ESPAÑOLA

Representación de la  **de Berlin**

BARCELONA: Provenza, 273 **MADRID:** Melipera Pinaros, 2 y 4



Programación correspondiente a octubre de 1936

táculos Públicos de 3 de mayo de 1935. La última noticia relacionada con el Salón María Guerrero, nombre que adoptó en esta época, hace referencia a la petición que la empresa del cinematógrafo formuló para que se le concediese permiso para la apertura de unas salidas en el lateral del edificio, solicitud que fue resuelta favorablemente por el Alcalde en la sesión del Ayuntamiento el 23 de octubre de 1936:

El mismo Sr. Alcalde manifestó que había recibido una solicitud de la Empresa del Teatro «María Guerrero» que es el cine que cuenta con mayor asistencia de público, pidiendo autorización para la apertura de unas puertas de salida en el costado lateral, las cuales servirán también para el refugio próximo en caso de peligro, y que debido a la urgencia, y sin esperar el acuerdo del Ayuntamiento, había concedido el oportuno permiso, sin perjuicio de que la instancia lleve después el trámite reglamentario⁹⁵.

⁹⁵ AMB, Caja 647, Expediente 27.

La resistencia de un vecino, Venancio Guerricabeitia, el mismo que había vendido el terreno a los socialistas para construir la Casa del Pueblo, a permitir el tránsito del público por un paso colindante con una finca de su propiedad obligó al Alcalde a ordenarle, en un escrito con fecha de 8 de noviembre, que no cerrase «la puerta de acceso a dicha calle mientras se proyecten las secciones de cinematógrafo» y permitir a «los empresarios de dicho Salón la instalación de una lámpara eléctrica para comodidad del público que utilice el referido paso».

Sólo hemos podido documentar dos de las películas que se proyectaron durante esta etapa. La primera es la producción estadounidense de la Metro Goldwyn Mayer *Ana Karenina* (*Anna Karenina*, Clarence Brown, 1935), protagonizada por Greta Garbo y Frederic March, que se estrenó el sábado 14 de abril de 1936 a la vez que en el Teatro Buenos Aires de Bilbao, proyectándose también el domingo 15 y el lunes 16⁹⁶.

La segunda corresponde al film alemán *Santa Juana de Arco* (*Das Mädchen Johana*, Gustav Ucicky, 1935), de la productora Ufa, interpretado por Angela Salloker y Heinrich George, exhibida el domingo 9 y el martes 11 de octubre de 1936, según se recoge en el prospecto que se editó para anunciar la película.

6.6. La exhibición cinematográfica llega a los barrios: el Cine Luchana

El crecimiento de la oferta cinematográfica durante la década de los treinta no se limitó solamente al entorno de la Plaza de los Fueros sino que llegó también a zonas distantes de ese nuevo centro del municipio, que se estaba constituyendo en esos años, como era el barrio de Lutzana, donde en 1933 se abrió el Cine Luchana.

El 10 de octubre de 1932 el vecino de Barakaldo José Ferrera solicitaba al Ayuntamiento, en nombre de la Sociedad Muruaga y Ferrera, permiso para construir un pabellón destinado a dar funciones de cine en un terreno de su propiedad, que se encontraba situado en «el barrio de Lecubarri (Luchana), con frente a la Alameda que en el plano que se acompaña se denomina Alameda D, y en el terreno Alameda de Calvo Hermanos»⁹⁷. La construcción del pabellón cinematográfico, cuyas obras tenían previsto que durasen tres meses, se realizaron bajo la dirección del arquitecto H.J. Murga Acebal.

El Ayuntamiento acordó en sesión ordinaria, correspondiente al 27 de octubre, autorizar la construcción del cinematógrafo, aunque ateniéndose

⁹⁶ Véase el anuncio publicado en *El Liberal*, 11 de abril de 1936, p. 8.

⁹⁷ AMB, Caja 576, Expediente 41.

a los requisitos exigidos por el arquitecto municipal. En ellos se establecía que «los materiales que se empleen sean incombustibles y que en la fachada lindante al camino de Llano se abran dos puertas más». Se advertía, igualmente en la resolución municipal, que debían cumplir la normativa legal vigente, en la que se recogía que se debía presentar un copia del proyecto ante la Junta Provincial de Espectáculos Públicos.

En un escrito dirigido por el Gobernador Civil al Ayuntamiento se daba cuenta de que la Junta de Espectáculos había decidido aprobar, en una reunión celebrada el 26 de enero de 1933, la edificación del cinematógrafo de la sociedad Muruaga y Ferrera, autorizándoles por tanto a «celebrar sesiones cinematográficas en el mismo a condición de dotar a la cabina de una chimenea de ventilación para salida de humos, y colocar puertas en los departamentos de W.C. que los incomunique con la sala».

El Ayuntamiento ratificó la apertura al público que había decidido la Junta Provincial de Espectáculos, no obstante señalaba en el decreto firmado por el alcalde, Simón Beltrán, el 10 de febrero de 1933, que se debían pagar «los impuestos municipales correspondientes a la valoración técnica practicada al efecto y previniendo de la obligación de declarar dicho edificio y la cinematografía en la Contribución provincial dentro del plazo fijado».

La sociedad Muruaga y Ferrera, que estaba formada por Miguel Muruaga Garay y José Ferrera Vidal, habían comprado el 10 de noviembre de 1932 a la Sociedad Anónima Propiedades Urbanas la «mitad y proindivisa o sea una mitad indivisa cada uno» de un terreno en la zona de Lecubarri, en Lutzana, que tenía una extensión de 283,10 metros cuadrados, por el que pagaron 7.292,64 pesetas.

En parte de ese terreno construyeron el pabellón cinematográfico, que tenía las siguientes dimensiones: «ocho metros y cincuenta centímetros de fachada, por diez y siete metros de fondo, que corresponde a una superficie de 144,50 metros cuadrados, a la cual hay que añadir 11,52 metros cuadrados que están ocupados por un saliente dedicado a retrete, lo que hace un superficie total de 156 metros cuadrados»⁹⁸.

El edificio, según se recoge en el Registro de la Propiedad, constaba de «una planta baja y otra alta, siendo los cimientos de piedra de mampostería, la edificación de ladrillo y el tejado de teja plana»⁹⁹. El coste del cinematógrafo, que sus propietarios estimaban en 20.000 pesetas, se había sufragado «con dinero de su respectiva sociedad conyugal, contribuyendo a los gastos por igual partes».

La inauguración del Cine Luchana tuvo lugar el 4 de febrero de 1933. A las sesiones de los dos primeros días asistieron 563 personas y la recau-

⁹⁸ Registro de la Propiedad de Barakaldo, Legajo 97, p. 221, Finca 4.414, Inscripción 1.

⁹⁹ Ibídem, p. 222 vuelta, Inscripción 2.

dación ascendió a 182,70 pesetas. El coste de las entradas fue de 70 (butaca) y 35 céntimos (general) para los adultos, y 25 (butaca) y 15 (general) céntimos para las sesiones infantiles.

Su historia fue breve, pues apenas llegó a funcionar dos años y no de manera completa. De hecho en 1933 solo funcionó 6 meses, de un total de 11, mientras que en 1934, lo hizo durante 9 meses, pues durante el período estival (junio, julio y agosto), permaneció cerrado.

Aunque el número de espectadores y la recaudación, Cuadro 6.4, experimentó una evolución positiva por los dos conceptos, cifrada en 4.373 (43,49%) asistentes y 58,90 (1,88%) pesetas más durante 1934 en relación a lo que había obtenido en 1933 no fue suficiente para garantizar su continuidad, provocando que el 13 de diciembre de 1934 cerrase sus puertas de forma definitiva.

Cuadro 6.4

Cine Luchana

Espectadores, Recaudación, Tiempo abierto (1933-1934)

Año	Espectadores año	Recaudación año	Espectadores día	Recaudación día	Meses abierto	Días abierto
1933	10.055	3.120,80	273	83,85	6	37
1934	14.428	3.179,70	307	67,65	9	47

Fuente: Archivo Foral de Bizkaia, Sección Administrativo, Fondo Impuestos Especiales Espectáculos, 17A3, 17A5, Cajas 597, 600. Elaboración propia.

Las cifras tan bajas que obtuvo el Cine Luchana, en comparación con las que lograron el Gran Cinema Baracaldo y el Teatro Baracaldo, se debe principalmente a su condición de cine de barrio. Es un hecho sintomático, que nos advierte de la modestia de este proyecto empresarial que el coste previsto del edificio fuera de 20.000 pesetas, y que se le designase en la documentación que hemos consultado como pabellón cinematográfico, una expresión que define de forma más precisa los cinematógrafos construidos en Barakaldo durante los primeros años de la década de los diez, que los que se estaban levantando en la década de los treinta.

Otro elemento a tener en cuenta era el hecho de que únicamente abría los sábados y domingos. En este sentido las películas, al ir dirigidas a un público menos numeroso, los habitantes de Lutzana y los barrios cercanos de Cruces y Burceña, tenían que ser de peor calidad, dado que el alto coste de las más atractivas, comercialmente hablando, hacía imposible su proyección en este cinematógrafo.

Es probable también que no contase con equipos sonoros, lo que limitaría su capacidad de elección solamente a las películas mudas disponibles

en el mercado. Esto implicaba una nueva desventaja de cara a poder ofrecer una programación que animara al público a frecuentar el Cine Luchana, ya que en esos años la gente acudía menos al cinematógrafo como consecuencia de la crisis económica que afectaba a toda la industria de la margen izquierda de la Ría del Nervión.

Todos estos factores incidieron de manera decisiva en que la experiencia pionera que representaba el Cine Luchana, como cine de barrio, no se consolidara. Habrá que esperar a la década de los cincuenta para que esta modalidad de cinematógrafos encuentre momentos más propicios para poder desarrollar su actividad¹⁰⁰.

6.7. Surge la exhibición parroquial, el Salón Landaburu

Desde los inicios del cinematógrafo la Iglesia católica en su conjunto se mostró contraria al nuevo espectáculo, al que consideraban responsable de atentar gravemente contra la salud física y moral de los espectadores. Una muestra paradigmática de esta forma de pensar la encontramos en los seis artículos que con el título de «Cinematógrafo» publicó un sacerdote en *La Gaceta del Norte* en mayo de 1915¹⁰¹, en los que se puede leer, entre otras consideraciones, las dos siguientes:

Claro está que a la salud es el cine tan perjudicial como todos los salones frecuentados por mucha concurrencia. No es preciso decirlo. Salones cerrados, y muchas veces reducidos o poco ventilados, usados, sobados y resobados por toda clase de personas indistintamente, sanas y enfermas, limpias y sucias, decentes e indecentes..., desde luego se ve que no puede ser conforme a la higiene¹⁰².

Es cosa de todos bien sabido, que el cine es, en general, tan descarado, tan inmoral, tan inverecundo que por maravillosa se encuentra una película que sea del todo sana, y a la cual no haya que recortarle siempre algunos metros, y en general son tan malas, que los que quieren tener más que un cine pasadero, tolerable, tiene que desechar diez películas para escoger una¹⁰³.

No obstante algunos sacerdotes habían recurrido al cine para la instrucción religiosa de sus fieles, proyectando películas en sus iglesias. Este uso profano de los lugares de culto provocó el primer pronunciamiento oficial de la Iglesia, quien mediante un decreto de la Sagrada Congrega-

¹⁰⁰ Txomin ANSOLA (1995): «Notas sobre la evolución del espectáculo cinematográfico en un barrio industrial: Lutzana», en AA.VV.: *Lutzana*, Barakaldo, pp. 176-178.

¹⁰¹ «De Cinematógrafo», *La Gaceta del Norte*, 13, 14, 17, 21, 22 y 24 de mayo de 1915.

¹⁰² *Ibíd.*, 14 de mayo de 1915, p. 2.

¹⁰³ *Ibíd.*, 21 de mayo de 1915, p. 4.

ción Consistorial, fechado el 10 de diciembre de 1912, prohibió las proyecciones cinematográficas en las iglesias, al considerar que «los edificios consagrados a Dios, en los que se celebran los divinos misterios y los fieles son elevados a las cosas celestiales y sobrenaturales, no se deben emplear para otros usos y especialmente a representaciones escénicas por honestas y piadosas que sean, estimaron que se debían prohibir en las iglesias todas las proyecciones y representaciones cinematográficas»¹⁰⁴.

En contraste con la opinión dominante de condena con que se veía al cinematógrafo en el seno de la Iglesia, otros, como J. Le Brun, expresaban la necesidad de comenzar una labor de «regenerar el cine», para lo que se debían montar cinematógrafos que contrarrestasen «la nefanda influencia de los que están envenenando la ciudad» y que fueran a su «vez un eficaz agente de educación verdad, de propaganda sana y de ameno recreo»¹⁰⁵.

En este sentido el articulista relataba el papel de pionero que estaba desempeñando en la ciudad de Zaragoza, en 1918, el sacerdote don Gumer-sindo. Tras señalar la encomiable labor que realizaba este párroco y el tiempo que invertía en la escrupulosa tarea de censurar las películas, pedía que para aliviar este trabajo, que también realizaban otros religiosos, se pusieran

en comunicación unos con otros, estableced un intercambio de películas, señalad las que sirven y las que no sirven para vuestros fines; indicad las escenas censuradas, los cortes hechos; ahorrar tiempo, paciencia y energía...

Y lo primero y sobre todo escribid al Presidente del Patronato de la calle Fuenclara, número 2, en Zaragoza, exponiéndole vuestros deseos, adhiriéndose a la idea, mostrando iniciativas, ofreciendo y reclamando apoyo.

Por algo se empieza.

¡Cines blancos, cines limpios, cines decentes, unión!¹⁰⁶.

El avance del espectáculo cinematográfico y su constante arraigo popular motivó que en la Asamblea Contra la Publica Inmoralidad, celebrada en Madrid, del 9 al 11 de noviembre de 1927, se reclamase de los poderes públicos la revisión de lo legislado en materia de censura, pues se pensaba que «este espectáculo, de tan enorme fuerza sugestiva, que llega a todas las aldeas y es capaz de ser soportado por todos los bolsillos, vive en nuestro país sin freno moral eficaz alguno, y decidme si es extraño que los jueces de niños, que los pedagogos, que los sacerdotes, que los padres de

¹⁰⁴ Salvador MUÑOZ IGLESIAS (1958): *La iglesia ante el cine*, Madrid, Centro Español de Estudios Cinematográficos, p. 13.

¹⁰⁵ J. LE BRUN: «Películas de cine. ¡Atención! ¡Atención!», *El Pueblo Vasco*, 25 de agosto de 1918, p. 4.

¹⁰⁶ *Ibidem*.

familia, que esta Asamblea, clamen pidiendo al Estado y a la Sociedad que se busque un remedio capaz de dar fin a tanto estrago»¹⁰⁷.

La propuesta que se hacía a la Asamblea de «un sistema completo y práctico de censura oficial cinematográfica y de protección al niño»¹⁰⁸, no debía, «dejarnos arrastrar de nuestro celo y olvidar que el cinematógrafo es, en sí, indiferente ante la moral, y lo que es más importante, susceptible de ser utilizado como instrumento de cultura y educación. En una palabra, que debemos preocuparnos del abuso y no del uso del cinematógrafo»¹⁰⁹, según el redactor de la ponencia, el abogado bilbaíno Ramón Sierra¹¹⁰.

Este último e importante matiz que ahora se introduce sobre el cinematógrafo constituía un síntoma del cambio de actitud que los católicos desarrollaron en los años siguientes. Un ejemplo elocuente de ello lo tenemos en el opúsculo *Qué podemos hacer los católicos para resolver el problema del cine inmoral*, que lleva como subtítulo un clarificador *Guión de ideas*, del citado Ramón Sierra, editado en Bilbao en marzo de 1929.

Este texto constituye un manual de trabajo y reflexión sobre una cuestión «grave» que desde hacía bastantes años preocupaba a todos los católicos: «la del cinematógrafo que se desentiende de toda norma moral y no admite más fronteras que las del arte»¹¹¹. El problema del cine inmoral lo ligaba su autor con la necesidad de cristianizar la sociedad, por lo que abogaba por la creación de un organismo que figurase dentro de la organización seglar Acción Católica. Los fines que debía perseguir esa asociación, que formaban un detallado programa de intervención en el terreno del cinematógrafo, lo sistematizaba en ocho puntos:

a) Procurar la constitución de una casa editora de películas destinadas a servir a parte de las necesidades de los cines de público cristiano y las del cine escolar. Esta editora ensayaría, además, la edición de alguna película de categoría, susceptible de ser alquilada en las salas de público indiferente regidas por católicos.

b) Procurar la constitución de una casa alquiladora de películas destinada a servir las necesidades de los cines de público cristiano y susceptible de extender sus actividades a las demás salas citadas.

c) Procurar la constitución o arriendo de salones destinado al público indiferente. Lo mismo respecto a los de público cristiano.

¹⁰⁷ Ramón SIERRA (1927): *El cinematógrafo y el problema de la moralidad pública*, Bilbao, Escuelas Gráficas de la Santa Casa de Misericordia, p. 5.

¹⁰⁸ *Ibíd.*, p. 3.

¹⁰⁹ *Ibíd.*, p. 5.

¹¹⁰ «La primera asamblea contra la pública inmoralidad», *La Gaceta del Norte*, 10 de noviembre de 1927, p. 2.

¹¹¹ R.S.B. (1929): *Qué podemos hacer los católicos para resolver el problema del cine inmoral*, Bilbao, Escuelas Gráficas de la Santa Casa de Misericordia, p. 3.

d) Procurar la Federación de los salones que están en manos de católicos, en tres grupos; Salones para público indiferente, para público cristiano y para escuelas.

e) Apoyar e impulsar las gestiones encaminadas a lograr el establecimiento de una censura oficial y de una prohibición de asistencia de menores; vigilar su cumplimiento, una vez establecidas estas disposiciones, cuidando no se desnaturalice la censura o pase a manos de personas de otras tendencias.

f) Publicar un boletín de orientación del espectador cristiano.¹¹²

g) Publicar una revista decente de cine.

h) Organizar una biblioteca y archivo de cine, a disposición de todos los organismos de Acción Católica¹¹³.

Esta preocupación por dotar al cinematógrafo de un sentido cristiano, que se hizo extensiva también posteriormente a la jerarquía vaticana, surgía de la constatación de que el cine se estaba convirtiendo «en el más grande y eficaz medio de influencia, más eficaz aún que la Prensa, pues está probado que algunas películas han sido vistas por millones de espectadores»¹¹⁴, como señalaba el Secretario de Estado del Vaticano, cardenal Eugenio Pacelli, que se convirtió años después en el Papa Pío XII, en una carta enviada al presidente de la Organización Católica Internacional de Cine el 27 de abril de 1934.

En la misiva se remarcaba que a pesar de las medidas adoptadas por los gobiernos, en alusión evidente a las normas de censura existentes en todos los países, el cine seguía siendo fuente de peligros morales y religiosos al ejercer una influencia irresistible en la juventud, lo cual comprometía «en verdad todo el porvenir»¹¹⁵. Por ello se imponía como una necesidad urgente la realización de «una acción positiva y concorde, a fin de hacer del cinematógrafo un instrumento de educación sana»¹¹⁶. Concretaba ésta en el deseo de que «los católicos organizados se ocupen en sus asambleas de Acción Católica, en los programas de estudio, y conviene, también que los diarios católicos tengan una sección cinematográfica para alabar las películas buenas y reprobar las malas»¹¹⁷. Igualmente alentaba que se multiplicasen «los grandes salones provistos de todas las exigencias modernas, e, íntimamente unidos entre sí, ya sea para ofrecer espectáculos instructivos y recreativos de inspiración cristiana, ya para

¹¹² Ese punto se materializó con la edición del *Boletín de la Asociación «Pro Cine Cristiano»*, cuyo primer número se publicó en Bilbao en octubre de 1930.

¹¹³ R.S.B. (1929): *op. cit.*, p. 15.

¹¹⁴ Salvador MUÑOZ IGLESIAS (1958): *op. cit.*, p. 20. También se puede consultar «La Acción Católica y el Cinematógrafo», *La Gaceta del Norte*, 7 de junio de 1934, p. 1.

¹¹⁵ Salvador MUÑOZ IGLESIAS (1958): *op. cit.*, p. 19.

¹¹⁶ *Ibíd.*, p. 20.

¹¹⁷ *Ibíd.*, p. 20 y 21.

provocar, mediante la demanda de buenas películas, el interés de suministrárselas en las casas productoras»¹¹⁸.

En el contexto precedente es donde hay que situar la aparición del Salón Landaburu, promovido por el sacerdote Simón López Sanz. En 1930 López solicitó permiso para la construcción de un pabellón en la Carretera Nueva, vía de comunicación que unía la Plaza de los Fueros con el barrio de Retuerto. Cuatro años después, el 17 de abril de 1934, pedía autorización para proceder a la reedificación inmediata del Salón Catequesis que «había sido incendiado hace próximamente dos años, y como consecuencia destruido en parte». Además de un Cine-Teatro Público, el proyecto contemplaba habilitar una vivienda en el piso superior, que estaba destinada a conserje y servicios.

La Junta Consultiva de Espectáculos Públicos de Vizcaya decidía el 30 de mayo aprobar el proyecto, que había redactado el arquitecto Faustino de Basterra, «a condición de que las salidas reglamentarias del salón sean directamente a la Avenida de Euzkadi, y si han de dar representaciones se adapte la parte de la escena a las condiciones que señala el Reglamento de Espectáculos Públicos para esta clase de locales (telón metálico, cuarto de Artistas, etc.)»¹¹⁹. Por su parte el Ayuntamiento le comunicaba el 30 de julio que «la pieza destinada a cocina, carece de la superficie reglamentaria, se le dará la necesaria tomándolo del pasillo, que tiene 1,20 metros de anchura».

La autorización para su apertura y para funcionar como teatro y cinematógrafo se le concedió el 25 de marzo de 1935, fecha en la que todavía no había instalado el telón metálico en la boca del escenario, por lo que la Junta de Espectáculos le recordaba que debía proceder a su colocación con la mayor urgencia.

El Salón Landaburu surgió como una prolongación de la actividad pastoral que se realizaba previamente en el Salón de la Catequesis. Durante los últimos meses de 1933 y los primeros de 1934 se pusieron en escena en éste las siguientes obras: *Santa Casilda*, un melodrama (12 de noviembre), *Un veneno*, drama en cuatro cuadros (17 de diciembre), *Pastores de Judea*, melodrama en dos actos, y *Chiquillos*, comedia (ambas el 25 de diciembre) y *La gota de sangre*, drama cristiano, y *La criada nueva*, comedia (ambas el 1 de abril), que corrían a cargo de los jóvenes alumnos que formaban parte del cuadro artístico de la catequesis. El público asistente estaba formado, fundamentalmente, por los bienhechores de ésta, en honor de quienes se montaban y representaban las distintas obras que se ofrecían.

No hay constancia de que se proyectasen películas durante estos años, aunque no es descartable que esto ocurriese. El único título que hemos

¹¹⁸ Ibídem, p. 21.

¹¹⁹ AMB, Caja 625, Expediente 54.

conseguido concretar que se exhibió fue *La princesa mártir*, que se proyectó en las mismas fechas, los días 8 y 9 de diciembre de 1934, tanto en el Salón de la Catequesis como en el local de la Asociación Católica de Padres de Familia¹²⁰.

La película se anunciaba en la revista *El amigo de los niños y de los mayores*, que estaba editada también por Simón López, reproduciendo la opinión que le había merecido, en diciembre de 1928, al obispo de Málaga. En ella se decía que *La princesa mártir* era «altamente moral y ortodoxa, de una técnica artística difícilmente superable, de gran verosimilitud histórica, y llena de sano interés y amenidad que la hacen acreedora a toda clase de alabanzas y recomendaciones, y puede contribuir poderosamente a educar a la juventud en el amor puro y heroico del cristianismo»¹²¹.

Cuatro meses después, el domingo 7 de abril de 1935, se abrió el Salón Landaburu con la proyección de la película estadounidense *El secreto del mar* (*Below the Sea*, Albert Rogell, 1933). Se celebraron dos sesiones una infantil a las 2,30 (con los siguientes precios: butaca de preferencia: 50 céntimos; butaca: 25; banco: 15; y general: 10) y otra a las 5,30 (cuyos precios fueron: butaca de preferencia: 75 céntimos; butaca: 50; banco: 25; y general: 20). La recaudación fue de 68,25 pesetas y 353 el número de asistentes.

Aunque no faltaron las representaciones teatrales como las que tuvieron lugar el 14 de abril *Pulmonía doble* (comedia), y *La banda de trompetas* (zarzuela) o el 8 de diciembre *El detective* (zarzuela, en un acto), y *Miedo ridículo* (sainete), la programación fue mayoritariamente cinematográfica.

El nuevo cine, respondía a la tipología del cine parroquial, abría al menos una vez a la semana, con una marcada directriz católica. De hecho la moral estaba por encima del propio negocio, ya que de lo que se trataba era de ofrecer un entretenimiento sano, de orientación cristiana tanto a los niños como a sus familias.

El afán moralizador se manifestaba no solo en la elección de las películas, sino en la censura de todas aquellas escenas que pudieran considerarse inmorales. Esta actitud de expurgar los filmes no era algo que se hacía de espaldas al espectador, al contrario López alardeaba de ello y lo consideraba como una virtud de su cinematógrafo, publicitándolo de esta manera en su propia revista:

¡Atención padre y madre de familia! ¿No sabes que en el Salón Landaburu se censuran las películas antes de proyectarlas?

¹²⁰ «La princesa mártir», en *El amigo de los niños y los mayores*, Barakaldo, núm. 49, 1 de diciembre de 1934, p. 5.

¹²¹ *Ibidem*.

¿Ignoras que es completamente moral? Puedes enviar a tus hijos y venir tú con la mayor seguridad y garantía de la limpieza moral de la película.

Católico, es este tu cine¹²².

Esta actitud de recelo y vigilancia sobre el cinematógrafo, al que se consideraba fuente de todo inmoralidad y por lo tanto espectáculo bajo sospecha permanente era algo común en todos los comentarios que sobre el cine aparecían en las páginas de *El amigo de los niños y los mayores*.

El cine como corruptor de la inocencia de los niños era el tema del artículo titulado «Del natural», en el que se podía leer lo siguiente: «Son las dos de la tarde... Los timbres de un cine lanzan con alocado repique el reclamo para la sección infantil que comenzará en breve y a sus puertas se agolpan cientos de niños que esperan ávidos el momento de canjear su “gorda” por el derecho de la entrada».

Tras describir cual era el ambiente previo a las puertas del cine, pasaba a narrar lo que acontecía durante la proyección y la repercusión que esta tenía sobre los niños de menor edad, a los que se calificaba de puros:

Los comentarios de otros niños mucho más espabilados que ellos y que llegan hasta ellos a través de una oscuridad malsana que convierte a los atrevidos en procaces subrayan los momentos de «intención»...; y al fin de la película que ha sido un verdadero curso de inmoralidad, aquellos niños que han entrado puros como el aliento de un ángel bueno, porque en ellos velaba el de su guarda, notan que empieza a despertarse en ellos el hombre con sus instintos bajos y apetitos de animal...

Y se quiebra la flor de la inocencia, y son muchas veces las madres quienes la exponen al peligro... Al salir del cine, los ojos de aquellos niños que reflejaban puros el cielo, despiden llamas del fuego en que comienzan a consumirse¹²³.

Otro ejemplo de la hostilidad con que se contemplaba el espectáculo cinematográfico, desde las páginas de esta revista, lo encontramos en el artículo titulado escuetamente «El Cine»:

En pleno siglo xx, el siglo del Progreso, contemplamos, atónitos y avergonzados, el desarrollo creciente alcanzado por espectáculos y diversiones más propios de representarse ante los salvajes, que no en pueblos y entre gentes civilizadas.

¹²² *El amigo de los niños y de los mayores*, núm. 59, 1 de mayo de 1935, p. 2.

¹²³ «Del natural», en *El amigo de los niños y de los mayores*, núm. 26, 1 de diciembre de 1933, p. 4.

Esos espectáculos, hoy imprescindibles para un buen número de mortales y, por consiguiente, en variedad y auge sorprendentes, son las películas, sonoras o mudas, que nos sirve el cinematógrafo y los bailes llamados «al agarrado»¹²⁴.

A continuación se centraba en las películas que se veían en los cinematógrafos, cuya sola visión inducían al pecado:

En las cintas que hoy nos presentan en las pantallas cinematográficas se ha llegado a un grado tal de desvergüenza, por las casas productoras (judías muchas de ellas), que bien se puede afirmar del público que habitualmente concurre a los salones en que aquellas se exponen, que se está encallecido en el vicio de pecar por el sentido de la vista, principalmente, de tal manera que poco a poco irá insensibilizándose hasta perder toda noción de lo que su conciencia y su dignidad de cristiano, de hombre de bien, le exigen.

Concluía el artículo haciendo un llamamiento a todos los cristianos para que se inscribieran en las asociaciones «creadas en favor de la moralización del cine (o cuando menos, influid para que se promueva a su rápida fundación en nuestra tierra), ayudando con vuestras oraciones y limosnas a la difusión de las películas morales, hasta conseguir anular los perniciosos efectos que en las almas producen las neutras o declaradamente inmorales, cuando no lo son rabiosamente impías y descristianizadoras».

Simón López se sumaba plenamente desde las páginas de su revista al discurso oficial de la Iglesia sobre el *cine inmoral*, mientras que desde su cinematógrafo intentaba construir una alternativa a ese tipo de cine. Para ello ofrecía una programación que asumía fielmente el ideario católico más retrógado desde las posibilidades que le permitía un cine parroquial, con un aforo reducido que se situaba en torno a las 250 localidades.

Los datos que se recogen en el Cuadro 6.5 sobre el primer año de funcionamiento del Salón Landaburu, los únicos que hemos podido recopilar, nos permiten calibrar claramente la modestia empresarial del cine, derivada de los escasos veintinueve días que funcionó durante los siete meses que en 1935 abrió sus puertas.

Su incidencia, por tanto, en el conjunto de la exhibición cinematográfica de Barakaldo la podemos considerar como nula, al igual que la pretensión de constituirse en una alternativa al llamado *cine inmoral*, más allá del reducido círculo de personas que apoyaba la labor de la Catequesis, de la que el cine constituía una evidente prolongación.

¹²⁴ JOTABE: «El cine», en *El amigo de los niños y de los mayores*, núm. 49, 1 de diciembre de 1934, p. 6.

Cuadro 6.5

Salón Landaburu Espectadores, Recaudación, Tiempo abierto (1935)

Año	Espectadores año	Recaudación año	Espectadores día	Recaudación día	Meses abierto	Días abierto
1935	12.127	2.192,35	418	75,59	7	29

Fuente: Archivo Foral de Bizkaia, Sección Administrativo, Fondo Impuestos Especiales Espectáculos, 17A3, 17A5, Cajas 594, 597, 600-601. Elaboración propia.

La programación del Salón Landaburu se caracterizó durante 1935 por la proyección mayoritaria de películas de Estados Unidos. De los catorce títulos que hemos logrado confirmar que se exhibieron, diez corresponden a cintas de ése país, dos a Francia: *Las dos huerfanitas* y *Sin familia* (*Sans famille*, Marc Allegret, 1934) y una a Alemania: *Guillermo Tell*, la otra restante, *Nabal*, no la hemos conseguido identificar.

Excepto *Rey de Reyes* o *La vida, pasión, muerte y resurrección de nuestro señor Jesucristo* (*The King of King*, 1927, Cecil B. de Mille), que era muda, y *Ben-Hur* (*Ben-Hur*, Fred Niblo, 1926), que aunque también era muda se proyectó en una versión sonorizada, el resto de las películas que se exhibieron fueron sonoras.

También estaba prevista la exhibición de *Lourdes, ciudad de la fe*, de la productora francesa Pathè, que en España distribuía la Sociedad Española del Cine Educativo. La película, según un anuncio publicado en *La Gaceta del Norte*, en el momento de su estreno en Bilbao, recogía «sin mixtificaciones teatrales ni aditamentos innecesarios» la peregrinación a la ciudad francesa de «millares de enfermos en busca de la salud que la ciencia no pudo devolverlos», deteniéndose en diferentes aspectos relacionados con la misma. Igualmente se retrataba la historia de Lourdes desde la aparición de la Virgen. La publicidad destacaba también que era la única película documental que existía sobre el tema, por este motivo y por el respeto con que había sido realizada había merecido «el honor de ser aprobada por los Excmos. Iltmos. OBISPOS DE TARBES, LOURDES Y MADRID ALCALA».¹²⁵

¹²⁵ *La Gaceta del Norte*, 29 de marzo de 1935, p. 6.

Salón de Landaburu

Baracaldo

Emocionante Película Sonora



El día 24: A las 3 y media Infantil.
5 y media

El día 25: A las 5 y media y 7 y med.

Programación correspondiente a noviembre de 1935

6.8. Notable crecimiento de la exhibición cinematográfica

Durante la primera mitad de la década de los treinta la exhibición cinematográfica en Barakaldo conoció una notable expansión, permitiendo el definitivo afianzamiento del espectáculo cinematográfico, que logró en esos años una aceptación por parte del público como no había conocido nunca.

La oferta cinematográfica experimentó un crecimiento sólo comparable al que tuvo lugar en los primeros años de la década de los diez. Las modificaciones que alteraron de manera significativa el panorama cinematográfico baracaldés dieron comienzo en 1929 cuando el Salón Principal cambió de propietario y de nombre, pasando a denominarse Gran Cinema Baracaldo. Trece meses después, en septiembre de 1930, se inauguraba el Teatro Baracaldo, rompiendo de esta forma el tradicional monopolio que durante casi quince años había ejercido sobre la cartelera baracaldesa el cinematógrafo de la calle Portu.

A esta apertura le siguieron la del Salón María Guerrero (1932), el Cine Luchana (1933) y el Salón Landaburu (1935). Estos tres cines desempeñaron un papel menor, que podemos calificar de claramente marginal, en el conjunto de la exhibición del municipio, dadas las características con que fueron concebidos. El primero se encontraba situado dentro de la Casa del Pueblo, el segundo era un cine de barrio y el tercero era un cine parroquial; no respondían, por tanto, ni por inversión ni por el perfil de quien los impulsaba a los parámetros de una empresa de exhibición profesional como la que representaban tanto el Gran Cinema Baracaldo como el Teatro Baracaldo.

De hecho estos dos últimos cines sumaron casi la totalidad de los espectadores (97,45%) y la recaudación (98,35%) de este período, como se puede constatar en los Cuadros 6.6, y 6.7; mientras que las otras tres salas se repartieron el 2,55% de los espectadores, 74.291 de un total de 2.903.478, y 1,65% de la recaudación, 25.868,10 pesetas de un total de 1.561.794,21.

Otro dato a tener en cuenta para comprender el papel secundario que jugaron estos tres cines es que tanto el María Guerrero como el Cine Luchana sólo llegaron a funcionar durante dos años. No obstante en el caso del primero cabe hacer la matización que volvió abrir a finales de 1935, pero carecemos de datos para calibrar su significación real durante esta segunda etapa, aunque algunos indicios, que no hemos podido ratificar de forma plena, señalan que contó con una mayor aceptación popular y consecuentemente su rendimiento económico fue mayor.

Los buenos resultados económicos que obtuvieron ambos cines permitieron situar al espectáculo cinematográfico en Barakaldo en unos niveles de aceptación que nunca había disfrutado. Para poder calibrar en su justa medida este salto cualitativo y cuantitativo de la exhibición cinematográfica debemos recordar que en la década de los diez, el techo de frecuenta-

Cuadro 6.6

Espectadores en Barakaldo (1930-1935)

Año	Gran Cinema	Teatro Baracaldo	María Guerrero	Cine Luchana	Salón Landaburu	Total
1930	290.439	66.981	—	—	—	357.420
1931	321.145	240.560	—	—	—	561.705
1932	258.111	279.102	15.883	—	—	553.096
1933	247.116	242.205	20.731	10.055	—	520.107
1934	203.575	243.129	—	14.428	—	461.132
1935	228.934	207.890	1.067	—	12.127	450.018
Total	1.549.320	1.279.867	37.681	24.483	12.127	2.903.478

Fuente: Archivo Foral de Bizkaia, Sección Administrativo, Fondo Impuestos Especiales Espectáculos, 17A3, 17A5, Cajas 592-594, 597, 600-601. Elaboración propia.

ción del espectáculo cinematográfico lo marcó 1912 con 107.287 espectadores, y en la década de lo veinte fue 1926 con 194.012 espectadores, mientras que 1931 con 561.705 espectadores lograba establecer no sólo el mejor registro de la primera mitad de la década sino un hito histórico. Algo similar ocurrió con los ingresos que habían pasado de las 19.842,10 pesetas de 1912 y de las 102.159,30 pesetas de 1925, los mejores registros en sus respectivas décadas, a situarse en las 301.042,08 pesetas de 1931.

A partir de este año el número de espectadores comenzó a disminuir de manera constante durante los cuatro años siguientes, hasta colocarse en 450.018 en 1935, lo que significaba un retroceso de 111.687 (19,88%)

Cuadro 6.7

Recaudación en Barakaldo (1930-1935)

Año	Gran Cinema	Teatro Baracaldo	María Guerrero	Cine Luchana	Salón Landaburu	Total
1930	170.307,50	43.297,10	—	—	—	213.604,60
1931	179.156,91	121.885,67	—	—	—	301.042,58
1932	136.739,55	130.231,41	5.041,55	—	—	272.012,51
1933	133.780,36	115.490,67	8.968,25	3.102,80	—	261.342,08
1934	100.098,15	128.079,19	—	3.179,70	—	231.357,04
1935	158.460,65	118.398,95	3.383,45	—	2.192,35	282.435,40
Total	878.543,12	657.382,99	17.393,25	6.282,50	2.192,35	1.561.794,21

Fuente: Archivo Foral de Bizkaia. Sección Administrativo. Fondo Impuestos Especiales Espectáculos, 17A3, 17A5, Cajas 592-594, 597, 600-601. Elaboración propia.

asistentes. A pesar de ello representaba un cifra muy estimable, pues superaba en 256.006 (131,95%) espectadores a los que se habían obtenido en 1926.

La recaudación siguió un tendencia similar a la baja durante tres años, situándose en 1934 en 231.357,04 pesetas, lo que representaba unos ingresos de 69.685,54 pesetas (23,15%), menos que en 1931. La caída de la recaudación se invirtió al año siguiente en 51.078,36 pesetas (22,07%), permitiendo que el cómputo global de ésta fuese 282.435,40 pesetas, la segunda mejor cifra de la primera mitad de los treinta.

El resto de esta década sufrió una grave distorsión, que vino provocada por la sublevación militar fascista del 18 de julio, un hecho que modificó de manera radical el panorama político, económico y social de la sociedad española en su conjunto, y que consecuentemente tuvo también su reflejo en el campo de la exhibición cinematográfica.

Seis meses después del inicio de la guerra civil, a que condujo el pronunciamiento militar, el Gobierno Provisional Vasco, a propuesta de Juan Gracia, titular del Departamento de Asistencia Social, ordenaba mediante un decreto fechado el 14 de diciembre la incautación de los cines¹²⁶.

En el preámbulo de la ley se argumentaba las razones por las que se había tomado la medida: «Las circunstancias anormales que atravesamos vienen a gravar considerablemente la Hacienda del País Vasco, principalmente con aquellos servicios que tiene a su cargo el departamento de Asistencia Social. Ello hace necesario utilizar, en beneficio de la colectividad, determinadas fuentes de riqueza que por su índole especial están llamadas a nutrir los fondos destinados a las necesidades de Asistencia Pública».

Por ello para poder hacer frente a esos gastos se había decidido que los ingresos que generaban los espectáculos públicos pasaran a ser gestionados por el gobierno vasco: «Entre otras razones, porque en las circunstancias actuales cuando la economía del país está sufriendo hondos quebrantos y profundas transformaciones, proporcionan cuantiosos ingresos que el pueblo da, y por darlos el pueblo, al pueblo deben volver en forma de atenciones de Asistencia Social, que alivien los agudos problemas que la guerra ha creado, y cuyas dolorosas consecuencias es el pueblo quien las sufre».

En su artículo primero se establecía que la incautación tenía carácter definitivo para los cines o teatros que perteneciesen a empresas o particulares a los que se hubiera declarado como «facciosos». En el resto de los casos la incautación afectaría a éstos tan solo de manera provisional. La única excepción, contemplada en el artículo 12, eran los edificios destinados a espectáculos públicos que pertenecieran a las organizaciones políti-

¹²⁶ *El Liberal*, 18 de diciembre de 1936, pp. 6 y 8.

cas o sindicales leales a la República, con al menos seis meses de antelación a la entrada en vigor del decreto.

Para gestionar los cines y teatros incautados se creaba la Gerencia de Espectáculos, dependiente del departamento de Asistencia Social, que se encargaría, según se recogía en el artículo 5, de la programación, contabilidad y administración de todos los espectáculos, y de la representación «en todos los demás aspectos del desenvolvimiento de las industrias».

En los artículos 10 y 11 se marcaban los plazos que tenían las empresas para hacer entrega de los cines y teatros al departamento de Asistencia Social, que era de quince días para las empresas de las capitales y de un mes para el resto de las localidades, a partir de la publicación del decreto. En el momento de hacer efectiva la misma se debía presentar un inventario con todos los enseres de que disponían los locales.

La incautación de los espectáculos provocó malestar entre los propietarios de los cines y teatros afectados por la medida, que intentaron que esta no se llegase a ejecutar: «Los intereses privados de los que explotan los espectáculos públicos, por lo tanto, han reaccionado y se han puesto en movimiento para impedir que esta disposición del Gobierno vasco se lleve a efecto. No nos extraña. Por el contrario, nos parece lógico, aunque al mismo tiempo nos parezca inútil y no tendrán la menor eficacia las gestiones que lleven a cabo para impedir la vigencia del decreto»¹²⁷.

En efecto, tal como suponía *El Liberal*, y en los plazos previstos se produjeron las diferentes incautaciones. Testimonio de ello es la cartelera de espectáculos de la capital bilbaína correspondiente al 30 de diciembre, que aparecía encabezada con el rótulo de «Asistencia social, espectáculos públicos. Programa para hoy»¹²⁸.

Tres meses después Juan Gracia, consejero de Asistencia Social, hacía balance de la labor realizada por su departamento, en una entrevista que concedió a *El Liberal*. En ella señalaba que los gastos se habían elevado a 12 millones de pesetas, mientras que los ingresos representaban 2,5 millones, provenientes de la incautación de los espectáculos, que revertían de esta manera en el conjunto de la sociedad, y por contra esos beneficios que producían cines y teatros no «iban a parar a manos de unos cuantos individuos»¹²⁹.

De los tres cines con programación comercial existentes el 18 de julio en Barakaldo, sólo el Salón María Guerrero, propiedad de los socialistas no fue incautado. Pocos son los datos que hemos conseguido recopilar desde esa fecha hasta la entrada de las tropas franquistas en la anteiglesia, el 22 de junio de 1937.

¹²⁷ «La explotación de los espectáculos públicos», *El Liberal*, 22 de diciembre de 1936, p. 1.

¹²⁸ *El Liberal*, 30 de diciembre de 1936, p. 5.

¹²⁹ M. OTAMENDI: «Una hora con Juan Gracia, La grandiosa obra de Asistencia Social», *El Liberal*, 2 de abril de 1937, p. 6.

La información, que hace mención al Teatro Baracaldo, detalla que antes de su incautación este cinematógrafo fue objeto en varias ocasiones de registros minuciosos por «los rojo-separatistas, atribuyéndose que en los locales habíanse ocultado armas»¹³⁰.

Páginas más adelante se puede leer que una vez «liberado Baracaldo», las autoridades militares devolvieron el teatro a sus dueños con todas las pertenencias, libros y documentos que encontraron en su interior, «parte de los que se nos desposeyó cuando se llevó a efecto la referida incautación»¹³¹.

Tras arreglar las instalaciones del cine, que se encontraban en un «lamentable estado», el Teatro Baracaldo abrió de nuevo sus puertas al público el 25 de septiembre de 1937.

6.9. El cine al aire libre en las fiestas: una tradición que se renueva cada año

Las fiestas del Carmen, que continuaban celebrándose en el espacio festivo tradicional de la campa de Lasesarre, prosiguieron considerando a las sesiones de cine en la calle, junto a los fuegos artificiales y las romerías, como un elemento central del programa de festejos durante la primera mitad de la década de los treinta.

Tres fueron las propuestas que se recibieron en el Ayuntamiento en 1930 para hacerse cargo del cine al aire libre. Mauro Azcona, al que se le habían adjudicado las del año anterior, se comprometía a ofrecer en esta ocasión las proyecciones al precio de 100 pesetas cada día, siendo las películas que se exhibiesen «altamente morales y recreativas»¹³². Señalaba igualmente en su carta, fechada el 9 de junio, que los gastos derivados de la instalación del aparato proyector, así como los programas correspondientes a cada sesión corrían de su cuenta.

La oferta que remitía Bienvenido Rubio Zapatero, natural de Anguis (Burgos), aunque vecino de Baracaldo, el 23 de junio, era más económica pues cifraba el precio de cada sesión en 89 pesetas. Ofrecía como garantía de la calidad de la proyección y de las películas que pensaba exhibir su experiencia como operador cinematográfico, cometido que desempeñaba en el Cine Gayarre de Bilbao, y la circunstancia de disponer de «un buen aparato proyector»¹³³.

¹³⁰ Libro de Actas del Consejo de Administración del Teatro Baracaldo, 29 de abril de 1939, p. 169 vuelta.

¹³¹ *Ibídem*, p. 170.

¹³² AMB, Caja B.6.1.3, Expediente 5.

¹³³ *Ibídem*.

La proposición inicial de Marcelo Meneses, director de la empresa Urania Film Corporation de Santurce, enviada el 9 de junio, contemplaba un precio de 115 pesetas por día, corriendo de su cuenta tanto las películas como el montaje de los aparatos. En el caso de que se tuviese que suspender alguna sesión por causas ajenas a su voluntad cobraría 10 pesetas de indemnización. Meneses incluía en la carta una nota en la que daba cuenta que, aunque las proyecciones del año anterior figuraban los hermanos Azcona como responsables de las mismas en realidad, fue su empresa quien «dió las proyecciones de las fiestas del Carmen. Pues los hermanos mencionados no disponen de máquinas ni personal apto para ello»¹³⁴. Dado que en esta ocasión los Azcona no trabajaban con su empresa corrían el «riesgo de ocasionar algún grave perjuicio a quienes confíen en tener la seguridad de que puedan cumplir».

Pocos días después, el 13 de junio, matizaba la información contenida en su comunicación anterior, señalando que se había producido un error en la confección de los precios, por lo que los que debían tener en cuenta eran los que ahora les remitía: por un día 100 pesetas, por dos 90 y por tres 85 pesetas. En el precio estaba incluido la máquina, las películas y el operador, en cuanto a la indemnización por suspensión de alguna proyección no se cargaba nada. Se aprovechaba la carta para señalar que según noticias que le habían llegado las sesiones ofrecidas en 1929 habían sido «las mejores de todos los años dadas en Baracaldo».

En respuesta a una petición formulada por el presidente de la Comisión de Festejos, en relación al precio exacto por sesión y a los títulos que pensaba proyectar, Meneses envió una nueva carta en la que indicaba que el precio era de 85 pesetas por día, siempre que se diesen dos proyecciones en la misma semana. El Ayuntamiento debía proporcionar la cabina, la pantalla y el tendido eléctrico. En cuanto a los títulos de las películas señalaba que le era imposible presentar ninguno, «pues coincide muchas veces que por cualquier causa no puede llegar la cinta anunciada, y otras por el tiempo, que hay que suspender la sesión anunciada y al día siguiente esa cinta tiene que marchar a otra parte por estar comprometida, y en este caso hay que alterar el programa». De todas formas, señalaba, que las cintas serían morales y del agrado del público como fueron las que se habían proyectado el año anterior. Las sesiones que tuvieron lugar durante los días 15, 16 y 17 de julio fueron adjudicadas en 255 pesetas a Urania Film, la empresa de Meneses.

En 1931, solo se recibió la propuesta de Mauro Azcona, al menos sólo se conserva esa en el Archivo Municipal. Su oferta contemplaba dar seis películas por sesión, a un precio de 90 pesetas cada día. Las dos proyecciones cinematográficas, programadas para los días 15 y 17 de julio du-

¹³⁴ *Ibidem*.

rante los intermedios de la romería, corrieron a cargo de Azcona, por las que percibió 180 pesetas¹³⁵. Al año siguiente Azcona reiteró su ofrecimiento al Ayuntamiento, que en esta ocasión consistía en tres sesiones cinematográficas al precio de 75 pesetas cada una, en el que estaban incluidos todos los gastos. También se recibió la proposición de Daniel Extremiana Ruiz, vecino de Sestao, donde trabajaba como jefe de cabina del Gran Cinema Sestao. En ella ofertaba un programa de dos horas de duración en el que se exhibiría «una cinta de obra y otra cómica»¹³⁶, cuyo precio era de 90 pesetas por sesión y día. El aspecto más novedoso de la misma era que adjuntaba una relación de títulos que se podían proyectar, para que la Comisión de fiestas eligiese los que estimase más oportunos, eran éstos: *Corazones sin rumbo*, *La mujer leopardo*, *Nido de buitres*, *El toro de la pampa*, *La tierra sin mujeres*, *Tempestad en Asia*, *El gaucho*, *La danzarina sagrada*, *La mascara de hierro*, *Amor eterno* y *La bodega*. Las tres sesiones de cine al aire libre programadas para los días 14, 15 y 16 de julio fueron adjudicadas a Extremiana, recibiendo por ellas la cantidad de 270 pesetas.

El aumento de sesiones cinematográficas al aire libre en 1933, se dieron cinco, los días 16, 17, 18 (estas dos últimos tuvieron lugar en combinación con la romería nocturna) 20 y 24, contrasta con la falta de información de las mismas, ya que no consta cuales fueron las ofertas que llegaron al Ayuntamiento ni quien recibió el encargo de darlas¹³⁷. La situación se regularizó en parte al año siguiente, por lo que hemos podido saber que fueron tres las propuestas que se recibieron, todas ellas remitidas por vecinos del municipio.

Manuel Picaza, en un carta sin fecha, proponía dar cinco sesiones cinematográficas por cuatrocientas pesetas, siendo de su cuenta «todos los gastos de instalación desde la toma de corriente de la cabina»¹³⁸. Incluía una relación de dieciocho títulos de la distribuidora Cinaes, entre los que se encontraban *Adoración*, *Redención* (*Redemption*, Fred Niblo, 1930) *El hombre y el momento*, *La canción del cosaco*, *El club de los solteros* (*The Bachelor's*, Noel Mason, 1929), *La mujer cautiva* y *Amor indiscreto* (*Careers*, John Francis Dillon, 1929). Como complemento de los que se eligieran iría una película «cómica en dos partes o una revista o atracción en una parte y un dibujo».

En una misiva, fechada el 30 de mayo, Bienvenido Rubio exponía que en otros años se había encargado de dar las proyecciones de cine al aire libre en compañía de Mauro Azcona, aunque en esta ocasión hacía la peti-

¹³⁵ AMB, Caja B.6.1.3, Expediente 7.

¹³⁶ AMB, Caja B.6.1.3, Expediente 10.

¹³⁷ AMB, Caja B.6.1.3, Expediente 12.

¹³⁸ AMB, Caja B.6.1.3, Expediente 14.

ción él personalmente porque Azcona estaba ausente. Dada su profesionalidad, era operador del Cinema Zorroza, y el hecho de contar con una cámara propia, estaba en disposición de garantizar una «proyección y películas de interés para el público»¹³⁹, a un precio de 90 pesetas por día de cine.

La oferta más completa la presentó Gregorio Extremiana Ruiz, que contemplaba dos proposiciones. La denominada «A» proponía la proyección de películas mudas con audición de discos corrientes por amplificador, en el caso de que se programasen más de cuatro días el precio sería de 70 pesetas. Entre los títulos sugeridos se encontraban *El río en llamas*, *De ladrón a detective*, *Aspirante a periodista*, *El crimen perfecto* (*The Perfect Crime*, Bert Glennon, 1928), *En la frontera* (*On the Border*, William Macgann, 1930) y *El testamento del capitán*, todos ellos incluían un complemento cómico.

En la propuesta «B», dedicada a la exhibición de películas sonoras con un aparato moderno, el costo por programa, compuesto por un largometraje y una cinta cómica, era de ciento cincuenta pesetas. En este apartado se podía elegir títulos como *Mercedes* (José María Castelví, 1932), *El sabor de la gloria* (Fernando Roldán, 1932), que eran en español, *El diablo de los mares*, *Camino de la vida* (*Putiovka uzhizn*, Nikolai Ekk, 1931) y *El amigo del hombre*. La exhibición de más de cuatro películas, daba derecho a que una de ellas fuera sin cargo o a proyectar *La mujer X* (Carlos F. Borcosque, 1931), *El proceso de Mary Dugan* (Marcel de Sano, 1931), y alguna otra que no detallaba, pero que sería también de «gran éxito». En el supuesto de que se eligiese ésta última opción señalaba que la cabina debía instalarse en «una plataforma más apropiada que la usada en años anteriores, pues las vibraciones de dicha cabina no favorecen en nada la emisión y la proyección».

La documentación municipal consultada no recoge quien ofreció las sesiones de cine al aire libre ni los días en que estas tuvieron lugar en 1934. Una situación que al año siguiente no se produjo, ya que sabemos que se dieron cinco sesiones cinematográficas, los días 16, 18, 19, 20, 21, que costaron 350 pesetas. Importe que coincide con la propuesta, la única que se conserva, que remitió Bienvenido Rubio el 13 de junio. En ésta se ofertaba cada sesión al precio de 70 pesetas. Se recogía también los títulos de las películas a exhibir, que eran los siguientes: *La ley de los buenos*, *Caballero alerta*, *Demasiado aprisa*, *La victoria de Rayo* y *Canción de la huérfana* (*La joueuse d'Orgue*, Charles Burguet, 1924).

En 1935 concluyó la primera etapa del cine en las fiestas, ya que el alzamiento militar del 18 de julio de 1936 interrumpió de forma violenta la tradicional cita anual que los vecinos tenían con el cine al aire libre desde

¹³⁹ *Ibidem*.

1910. Esta ya no se volvió a retomar hasta la década de los cuarenta, en concreto en 1948, aunque ya no formaba parte de las fiestas patronales, sino de los festejos que celebraban la *liberación* de Barakaldo por las tropas franquistas. También se cambió el lugar donde tenían lugar las sesiones de cine al aire libre, el espacio habitual de la campa de Lasesarre, donde se instalaban las barracas, fue sustituida por la calle Juan Sebastián Elcano¹⁴⁰.

6.10. Otras propuestas de exhibición cinematográfica

Era una práctica común que durante los meses de verano no hubiera cine en Barakaldo, excepción hecha de las sesiones cinematográficas que el Ayuntamiento organizaba durante las fiestas del mes de julio, de las que nos hemos ocupado en el epígrafe anterior. Este hecho llevó a Marcelo Meneses a pedir permiso al Ayuntamiento para ofrecer cine al aire libre. Según explicaba en su escrito, fechado el 14 de julio de 1931, «un numeroso público de Barakaldo, aficionado a esta clase de espectáculos, al verse privado de tan atractivo esparcimiento, ha solicitado del firmante vea el medio de satisfacerle instalando una pantalla al aire libre, en lugar adecuado, donde pueda acudir a disfrutar de tan bello e instructivo arte»¹⁴¹.

En su afán por dar respuesta satisfactoria a la petición que le habían formulado algunos vecinos y poder proporcionarles «este espectáculo instructivo y ameno, donde tengan ocasión de distraer las veladas de la temporada de verano», había realizado las gestiones pertinentes y había logrado instalar una «pantalla de proyecciones en el amplio local del Frontón, situado en la calle de Vicente Ferrer (antes San Juan)».

Meneses, que se definía como operador de máquinas cinematográficas, solicitaba autorización para «la proyección de cintas cinematográficas, en sesiones nocturnas durante tres o cuatro días a la semana, previo cumplimiento de las condiciones que establezcan las Ordenanzas municipales de ese Concejo». La respuesta del Ayuntamiento fue inmediata, ese mismo día el Alcalde firmaba un decreto en el que le comunicaba que el local elegido para dar las sesiones cinematográficas no reunía «condiciones de seguridad personal, y en su virtud, vengo en denegar el permiso que se solicita». La pretensión de Meneses de dar cine al aire libre no pasó, por tanto, de la mera petición, excepto que encontrara otro lugar para ofrecer esas sesiones cinematográficas, aspecto que no se recoge en la documentación que se conserva en el Archivo municipal.

¹⁴⁰ Txomin ANSOLA (1993): «El cine en las fiestas de Barakaldo (1948-1970)», en *Barakaldo en Fiestas, El Carmen* 93, Ayuntamiento de Barakaldo, p. VI.

¹⁴¹ AMB, Caja B.6.2.2, Expediente 11.

Seis meses más tarde, el 30 de enero de 1932, era Manuel Picaza el que solicitaba del Consistorio la perceptiva autorización para «realizar unas proyecciones cinematográficas sonoras por medio de una pantalla de reducidas dimensiones y altavoz, que se colocarán, con permiso de su propietario, en la pared de la finca que existe frente al Gran Cinema Baracaldo»¹⁴². El objetivo de las proyecciones, según declaraba Picaza, consistía en «ensayar durante diez o quince minutos una proyección reflejada, que de dar el resultado apetecido, continuaría con carácter definitivo, como medio de propaganda, previo aviso de la Empresa a esa Alcaldía para los efectos de la tributación correspondiente».

El permiso fue concedido en la misma fecha que se pedía mediante un decreto firmado por el Alcalde, pues según un informe del ingeniero municipal no había ningún inconveniente en acceder a ello. La iniciativa de Picaza de utilizar el cinematógrafo con fines propagandísticos se debió materializar meses más tarde, según se desprende de la orden que el inspector jefe de arbitrios municipales dio el 15 de junio de 1932 a un guardia municipal para que cobrase el impuesto sobre los «anuncios cuando haga las operaciones que anuncia el precedente escrito».

Con un objetivo igualmente publicitario solicitó Ricardo Torres, el 14 de junio de 1932, la autorización para instalar en su tienda «un aparato cinematográfico para anuncios eléctricos en el interior de mis escaparates»¹⁴³. Ésta otorgada, con carácter provisional, el 28 de junio, se convirtió en definitiva tras ejecutarse las obras correspondientes de acuerdo al proyecto que se había presentado en el Ayuntamiento, por lo que Torres pudo anunciar en el escaparate de su comercio los géneros que vendía.

Un carácter diferente de exhibición cinematográfica fue la que promovió el Centro Asturiano, que organizó el 21 de marzo de 1930 una velada a beneficio de las Cantinas y Colonias Escolares del municipio. En ella participaron «los afamados y genuinos intérpretes del cancionero asturiano «Cuchichi», «Botón», Miranda y Claveron¹⁴⁴, y en la que se proyectó la película de ambiente asturiano *Bajo la niebla de Asturias* (Manuel Noriega, 1926), producida por Asturias Films y protagonizada por Lina Moreno, Basilia Martínez y Juan Nadal.

La utilización del cinematógrafo como recurso pedagógico en las escuelas fue asumido como una necesidad en esta época desde el propio Ayuntamiento. En una carta remitida por el alcalde Simón Beltrán, el 4 de marzo de 1933, al Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes, se indicaba que funcionaban en el municipio 71 escuelas nacionales, lo que acre-

¹⁴² AMB, Caja B.6.2.2, Expediente 13.

¹⁴³ AMB, Caja A.11.1.1.2, Expediente 1.

¹⁴⁴ «Centro asturiano», *El Nervión*, 21 de marzo de 1930, p. 2.

ditaba «el celo e interés con que el Ayuntamiento vela por la enseñanza primaria». Aunque todas las escuelas disponían de suficiente material escolar, añadía, no tenía el Ayuntamiento los recursos necesarios para «dotarlas de los útiles de enseñanza y aparatos instructivos que la civilización y los adelantos pedagógicos han impuesto su uso en las clases», por lo que se solicitaba el envío por parte del Estado de bibliotecas, máquinas de escribir y coser, gabinetes de física y química e historia natural, aparatos de radiodifusión y uno de proyección cinematográfica.

Desconocemos si la petición fue atendida y en caso afirmativo que desarrollo e incidencia educativa tuvo en las escuelas. Igualmente no hemos podido determinar la actividad cinematográfica que desarrollaba la Caja de Ahorros Municipal de Bilbao en las escuelas de la anteiglesia. Tan solo podemos reflejar, según se recogía en dos anuncios publicados en la revista *El amigo de los niños y los mayores*, que en el marco de la obra social que desarrollaba esa entidad bancaria aparecía mencionado el cine, como una más de las actividades que realizaba, en estos términos: «Cine y Bibliotecas Circulantes»¹⁴⁵ y «Cine instructivo».¹⁴⁶ De hecho la Circunescolar de Sestao promovió a partir de finales de 1932 una campaña de cine en las escuelas de ese municipio gracias a un proyector portátil que les había donado esta caja de ahorros.¹⁴⁷

¹⁴⁵ *El amigo de los niños y los mayores*, núm. 25, 1 de noviembre de 1933, p. 6.

¹⁴⁶ *El amigo de los niños y los mayores*, núm. 60, 15 de mayo de 1935, p. 6.

¹⁴⁷ «El cine infantil a cargo de la circunescolar», *El Liberal*, 6 de noviembre de 1932, p. 7.

Capítulo 7

Conclusiones

En las páginas precedentes hemos descrito cual ha sido la evolución del espectáculo cinematográfico en Barakaldo durante sus primeros treinta y cuatro años de historia. A pesar de las dificultades que hemos encontrado en nuestra investigación, algunas insalvables, creemos que el objetivo que nos propusimos se ha logrado. El retrato, aunque no es todo lo detallado que nos hubiera gustado ver reflejado, contiene al menos delineados unos perfiles lo suficientemente nítidos como para extraer del mismo las siguientes consideraciones finales:

1. *Significativa presencia de los espectáculos precinematográficos.* Aunque tardía hay que anotar el paso por Barakaldo de un reducido pero significativo repertorio de espectáculos precinematográficos entre los años 1894 y 1904. Entre esas dos fechas, que comprenden los momentos previos a la presentación del Cinematógrafo Lumière en París y a los primeros años de vida del nuevo espectáculo, el público baracaldés se preparaba visualmente viendo imágenes precinematográficas para poder leer posteriormente la vistas o cuadros cinematográficos.

Así tenemos que la primera exhibición cinematográfica que se contempló en el municipio se presentó en un pabellón denominado Pince-Norrama, que reunía en el mismo espectáculo tanto las imágenes precinematográficas como las cinematográficas. No era esta una práctica que podamos calificar de excepcional, ya que durante algunos años ambos tipos de imágenes siguieron exhibiéndose tanto de manera conjunta como independiente, de hecho el cinematógrafo a lo largo de bastante tiempo, y antes de asentarse de manera definitiva en pueblos y ciudades, se incorporó al tradicional circuito ferial que recorrían los espectáculos precinematográficos.

2. *Existe un paralelismo claro entre la evolución de la ciudad y la del propio espectáculo cinematográfico.* Tanto los primeros cines estables,

Cine de la Plaza, Gran Cinematógrafo Bilbao, Cine España, Cine-Teatro Petit Palais, como el Salón Principal, primer cine de fábrica que se construyó en Barakaldo, se ubicaron en el barrio del Desierto. Esta centralización de la exhibición cinematográfica, que se extendió desde 1909 a 1929, se quebró a partir de 1930 cuando el municipio inició su expansión hacia la Plaza de los Fueros, que pasó a convertirse en el nuevo eje social sobre el que se proyectó el crecimiento urbano durante los años treinta en la anteiglesia.

Derivado de esta situación de ensanche de la ciudad fue el emplazamiento en las inmediaciones de la citada plaza de dos nuevos cinematógrafos: el Teatro Baracaldo y el Salón María Guerrero. No fueron éstos los únicos cines que se abrieron en esos años en el municipio, pues también lo hicieron el Salón Landaburu y el Cine Luchana, en los barrios de los que tomaron el nombre, aunque sí fueron los más significativos comercialmente hablando, sobre todo el primero, que entró en competencia directa con el Gran Cinema Baracaldo, la otra gran sala de esa época.

3. *El proceso de asentamiento de la exhibición cinematográfica fue lento pero constante hasta su definitiva consolidación en la década de los treinta.* La irrupción del cinematógrafo en 1904 y las proyecciones que les siguieron durante los cuatro años posteriores presentan unos rasgos comunes: su carácter ambulante y esporádico. A ello hay que sumar la variedad de los espacios en que se celebraron: un pabellón cinematográfico, un frontón, aunque dotado también de un teatro, un café y la sede de un partido político.

Con la inauguración del Cine de la Plaza, en 1909, arrancaba la exhibición estable, que en apenas dos años conoció la apertura de tres cinematógrafos más: Gran Cinematógrafo Bilbao, Cine España y Petit Palais. Salvo el primero y el último, que prolongaron su existencia durante varios años, los otros dos tuvieron una vida efímera.

Con la construcción del Salón Principal en 1915 y la desaparición en 1916 del Petit Palais se abría una etapa y se cerraba otra del espectáculo cinematográfico en Barakaldo. La que se iniciaba entonces marcaba el arranque de la definitiva estabilización de la oferta cinematográfica, atrás quedaba el período de los primeros cinematógrafos, aunque tenía como contrapartida negativa que ésta se redujo hasta 1929 a un solo cine.

La década de los treinta supone un paso decisivo para la exhibición cinematográfica, ya que se dibuja un escenario totalmente diferente al precedente. A la aparición del sonoro hay que sumar la inauguración de cuatro nuevos cines, el más significativo de todos ellos es el Teatro Baracaldo, que abrió durante todos los meses del año, rompiendo así con la práctica, convertida en costumbre, que tenía el Salón Principal de cerrar durante los meses de verano.

La progresiva ampliación de los días que había cine durante la semana, algo que se había iniciado en la segunda mitad de los años veinte,

se consolidó en los años treinta con la apertura de casi todos los días del Teatro Baracaldo y del Gran Cinema Baracaldo.

Después de producirse este salto cuantitativo de la exhibición, el cinematógrafo pasó a convertirse en una forma de entretenimiento cotidiana y en un espectáculo de carácter masivo. Este doble carácter que asumía el cine se tradujo en un ascenso notable del número de los espectadores que frecuentaban las salas y consecuentemente de los ingresos de éstas.

4. *El cinematógrafo compartió hasta el final de la década de los veinte espacio y público con las variedades y en menor medida con el teatro.* Desde la llegada del cinematógrafo, la exhibición de películas se vio acompañada por otras formas de diversión. De hecho su presentación en la anteiglesia se hizo en combinación con otros espectáculos precinematográficos, entre los que se encontraba la linterna mágica.

La programación conjunta de películas y variedades comenzó con las primeras sesiones cinematográficas, pasó por todos los cinematógrafos pioneros de la exhibición estable, la única excepción correspondió al Cine de la Plaza, y continuó a lo largo de toda la historia del Salón Principal. En un principio las variedades constituían la base de la programación de los cinematógrafos, de tal manera que en los programas de mano sólo figuraban los nombres de los diferentes artistas y no los títulos de las películas.

Posteriormente la situación se equilibró pasando a anunciarse la totalidad del contenido de las sesiones, que podían ser exclusivamente cinematográficas, teatrales o la combinación de variedades y películas. Este esquema de programación, que toma carta de naturaleza con la apertura del Salón Principal, se prolongó hasta el final de los años veinte.

Las películas desplazaron de forma definitiva de los cines a las variedades tras la irrupción del sonoro, aunque los programas estrictamente cinematográficos eran ya mayoritarios desde los años veinte, por lo que la transición entre una forma de programación y otra se hizo de forma paulatina y gradual. La entronización de la programación cinematográfica coincidió con la aparición del sonoro y con la generalización del cinematógrafo como espectáculo de masas en el municipio.

5. *El binomio cine y fiestas se convirtió en algo inseparable desde que en 1910 la proyección de películas se incorporó al programa de festejos.* Las sesiones cinematográficas al aire libre gozaron desde el principio de una gran aceptación entre los vecinos, lo que determinó que acabaran integrándose casi de forma natural en la programación de las fiestas del Carmen, y que durante algunos años también formaran parte de las que se celebraban en los barrios. La creciente y constante popularización del cinematógrafo entre el conjunto de la población llevó al Ayuntamiento a incluir la exhibición de películas en las fiestas patronales de julio. Esta determinación no fue algo esporádico o coyuntural, sino que se convirtió en un elemento referencial de las mismas, junto a los fuegos artificiales y las

romerías, salvo en circunstancias concretas, como durante la I Guerra Mundial, cuando se redujeron de forma importante las fiestas debido a la crisis económica.

La cita anual con la programación cinematográfica de las fiestas se acabó convirtiendo en una tradición que se renovaba cada año con gran éxito entre el conjunto de los que asistían a las mismas.

6. *Diversas asociaciones promovieron de manera puntual la proyección de películas.* Al poco tiempo de la aparición de los primeros cinematógrafos estables comenzaron a organizarse también la exhibición de películas con carácter no comercial. Estas sesiones impulsadas por los más variados colectivos tenían todos ellos un objetivo común: movilizar a los residentes en el municipio con el objetivo de recaudar fondos con fines sociales.

Los diferentes ejemplos que hemos recogido, entre otros muchos que posiblemente se dieron, sobre este uso del cinematógrafo testimonian de manera elocuente que ésta no fue una práctica circunscrita a unos años definidos sino que fue una constante durante todo el período que hemos analizado. Constituyen, por tanto, un buen indicio, si no tuviéramos otros, de la aceptación que logró el cinematógrafo entre la gente desde que surgió la exhibición cinematográfica permanente. De ahí que se recurra a un espectáculo primero novedoso y luego en alza como era el cinematográfico para asegurarse la asistencia de un público numeroso.

No faltó tampoco el uso publicitario que algunos comerciantes hicieron del cinematógrafo para promocionar sus negocios.

7. *La Iglesia empleó el cinematógrafo como parte activa de su acción pastoral.* Tras superar la desconfianza inicial que la aparición del cinematógrafo suscitó en el conjunto de la Iglesia, algunos de sus miembros se sirvieron de la exhibición de las películas con fines morales. En Barakaldo los Salesianos, desde los años diez, fueron pioneros en esta utilización entre sus alumnos, experiencia que posteriormente extendieron al conjunto de los vecinos, para quedar finalmente reducida al ámbito estrictamente escolar, donde tuvo un amplio desarrollo. Igualmente significativo es el caso del sacerdote Simón López que promovió en 1935 un cinematógrafo parroquial, el Salón Landaburu. Ligado a la catequesis del mismo nombre, su público se encontraba entre los jóvenes que asistían a la misma, sus familiares y las personas que se movían en su entorno.

Tanto una experiencia como otra no se la plantearon sus responsables desde una perspectiva comercial, es más su incidencia en el conjunto de la exhibición cinematográfica se puede considerar como nula. La proyección de películas se contemplaba como una manera de ofrecer una diversión sana y moral cuyo destinatario principal era la juventud, para lo que si era necesario se recurría a censurar las películas que se ofrecían. Era esta una práctica que el Salón Landaburu realizaba abiertamente y que tenía a gala publicitar como reclamo del cine que exhibía.

8. *El cinematógrafo llegó a la margen izquierda de la Ría del Nervión durante los primeros años del siglo xx.* A diferencia de lo que había ocurrido en Bilbao donde el cinematógrafo se presentó en agosto de 1896, ocho meses después que en París y cuatro que en Madrid, la primera exhibición cinematográfica en la margen izquierda, que tuvo lugar en Barakaldo, se demoró hasta 1904.

Esta fecha que puede parecer tardía no lo es si tenemos en cuenta que tan sólo dos años antes, en mayo de 1902, se había presentado en Durango, primer municipio vizcaíno al que llegó el cinematógrafo. Durante el mismo año se presentó igualmente en Erandio (septiembre).

El motivo de esta dilación se debió a que el cinematógrafo en aquellos años estaba dando sus primeros pasos. Por ello la presencia del nuevo espectáculo se centró en las capitales de provincia y en las ciudades más pobladas, donde existía un público potencial que permitía a los pioneros de la exhibición ambulante una más rápida amortización de las inversiones realizadas en la compra del equipo de proyección y las películas. Los municipios de la margen izquierda no se encontraban en esa circunstancia ni contaban con unas fiestas patronales lo suficientemente importantes como para que los pabellones cinematográficos decidieran incluirlas en su recorrido.

Salvo en el caso de Barakaldo, en el resto de los pueblos de la margen izquierda, la presentación del cinematógrafo tuvo lugar durante los festejos estivales. En Sestao (1905) y Santurce (1907) fue promovido por sus respectivos ayuntamientos, y por tanto se trató de sesiones de cine al aire libre. La primera exhibición cinematográfica que se ofreció en Portugalete (1906), al igual que había ocurrido en Barakaldo, se debió a una iniciativa privada. Esta correspondió a un pabellón cinematográfico denominado Cinematógrafo Carmen, que permaneció instalado durante todo el verano en la villa jarrillera, y por ello hubo que pagar por asistir a las películas allí proyectadas.

9. *La evolución del número de espectadores y de la recaudación, recogidos en el Cuadro 7.1, nos ha permitido conocer en detalle las diferentes oscilaciones por las que atravesó la exhibición cinematográfica.* El aspecto más novedoso y quizá la principal aportación de nuestra investigación, toda vez que en ningún otro estudio se han recogido datos tan detallados como los que aquí se exponen, ha sido poder establecer la secuencia completa de cual fue el grado de aceptación del espectáculo cinematográfico entre 1909-1935.

Durante los cuatro primeros años se produjo un continuo ascenso del público de tal manera que en 1912 el número de espectadores se situó en 107.287. A partir del año siguiente, tras una reducción del público de casi el 50%, se fueron produciendo de forma casi alternativa una serie de aumentos y caídas de espectadores que se extendieron durante algo más de una década.

Cuadro 7.1

Espectadores y Recaudación en Barakaldo (1909-1937)

Año	Espectadores	Índice	Recaudación	Índice
1909	3.210	—	702,20	—
1910	35.524	100	6.464,15	100
1911	92.894	261,49	14.867,75	230,00
1912	107.287	302,01	19.842,10	306,95
1913	59.933	168,71	13.196,79	204,15
1914	66.912	188,35	13.724,85	212,32
1915	50.837	143,10	10.993,40	170,06
1916	82.149	231,24	27.003,60	417,74
1917	69.088	194,48	18.834,88	291,37
1918	42.449	119,48	18.834,88	202,67
1919	62.684	176,45	13.101,70	350,74
1920	69.700	196,20	29.392,45	454,69
1921	55.506	156,24	24.373,10	377,05
1922	49.694	139,88	23.641,64	365,73
1923	124.223	349,68	58.740,85	908,71
1924	131.761	370,90	74.906,40	1.158,76
1925	182.373	513,37	102.765,00	1.589,76
1926	199.596	561,86	106.618,57	1.649,38
1927	194.456	547,39	99.045,88	1.532,23
1928	182.139	512,72	99.609,30	1.463,60
1929	168.734	474,98	94.609,30	1.424,79
1930	357.420	1.006,13	213.604,60	3.304,44
1931	561.705	1.581,11	301.042,58	4.657,11
1932	553.096	1.556,96	272.012,51	4.208,01
1933	520.107	1.464,10	261.342,08	4.042,94
1934	461.132	1.289,08	231.357,04	3.579,07
1935	450.018	1.266,79	282.435,40	4.369,25

Fuente: Archivo Foral de Bizkaia, Sección Administrativo, Impuestos Especiales Espectáculos, 17A3 a 17A5, Cajas 569-601. Elaboración propia.

Esta tendencia se rompió en 1923 cuando el número de espectadores se colocó en 124.223, lo que suponía la mayor cantidad de público que se había logrado hasta entonces. Igualmente se abrió un período de cuatro años en los que las cifras de asistencia no dejaron de crecer hasta alcanzar los 199.596 espectadores en 1926. A continuación se entró en una etapa de retroceso que llevó durante 1929 los asistentes hasta los 168.734, la cota más baja de los últimos cinco años.

La década de los treinta supuso un punto de inflexión definitivo para la exhibición cinematográfica, ya que al aumento del número de los cines correspondió un ascenso del público que frecuentaba los cinematógrafos

como no se había conocido con anterioridad. Los 357.420 espectadores de 1930, que representaba un crecimiento superior al 111% en relación al año anterior, se convirtieron en 561.705 en 1931, lo que suponía un nuevo incremento de más de doscientos mil asistentes, y la mayor cifra alcanzada no sólo hasta la fecha sino durante todo el período. Tras lograrse este récord histórico la cantidad de espectadores inició un lento pero continuo retroceso, algo más de cien mil en cuatro años, que situó el número de asistentes en 450.018 durante 1935. Una cantidad importante que no tiene nada que ver con las logradas antes de los años treinta, ya que representaba más del doble de la que se había logrado en 1926, que había marcado el instante de mayor asistencia.

Los datos referentes a los ingresos presentan una evolución similar a la de los espectadores. De hecho al igual que había ocurrido con los asistentes, el progresivo incremento inicial de la recaudación alcanzaba su primer tope en 1912 con 19.842,10 pesetas. A continuación se produjo una caída de los ingresos durante tres años para situarse en 27.003,60 pesetas en 1916. Diez años después, en los que se sucedieron varios retrocesos e incrementos, en 1926, se lograba la cantidad de 106.618,57 pesetas, que constituía la mayor recaudación que se había logrado hasta entonces.

Tras tres años consecutivos durante los cuales los ingresos disminuyeron llegamos a la década de los treinta, lapso temporal en el que tuvo lugar un salto cualitativo de los mismos: en 1930 la recaudación alcanzó las 213.604,60 pesetas y en 1931 se situó en 301.042,58. Esta última cifra se puede calificar como histórica ya que no se llegó a superar en los años siguientes, durante los cuales los ingresos retrocedieron salvo en 1935 que volvieron a subir, colocándose la recaudación en 282.435,40 pesetas, la segunda mejor marca de todo el período que hemos estudiado.

Es también significativo para poder calibrar en sus justos términos la progresiva penetración social del cinematógrafo seguir la frecuencia con la que los vecinos asistían al cinematógrafo y el dinero que destinaban anualmente a este espectáculo, cuya evolución se puede seguir en el Cuadro 7.2¹. De su análisis podemos extraer que el crecimiento de la asistencia fue un hecho constante, que se caracterizó en sus primeros diez años, el período comprendido entre 1910-1920, por un ascenso importante, de hecho se pasó de ir 1,8 veces por habitante de Barakaldo al cine a 2,6, veces al año, lo que suponía un incremento del 44,44%. En ese mismo período el gasto por habitante subió de los 33 céntimos de 1910 a 1,09 pesetas de 1920, lo que representaba un aumento del 230,30%.

¹ Para su elaboración se ha tomado como referencia una familia de cinco miembros, con unos ingresos anuales de 980 pesetas (1910), 1.260 pesetas (1920), y 2.100 pesetas (1930). (CÁMARA DE COMERCIO DE BILBAO (1930): *Contratos y reglamentos de trabajo 1919-1930*, Bilbao.) En cuanto a los habitantes de Barakaldo: 19.249 (1910); 22.039 (1915); 26.906 (1920); 30.557 (1925); 34.209 (1930) y 35.187 (1935).

Cuadro 7.2

Evolución de la asistencia y gasto en cine (1910-1930)

Año	Asistencia anual al cine por habitante	Gasto anual por habitante en cine	Gasto familiar anual en cine	Porcentaje anual sobre ingresos familiares
1910	1,8	0,33	1,65	0,16
1920	2,6	1,09	5,45	0,43
1930	10,4	6,24	31,20	1,48

A partir de los años veinte se produjo un salto fundamental en la asistencia a los cinematógrafos ya que se duplicó la frecuencia con la que la gente iba al cine, situándose en 1925 en 5,96 veces por habitante y el gasto en 3,36 pesetas, lo que representaba también más del doble. Cifras que conocieron un nuevo impulso en 1930, algo menor que en los años precedentes, pero igualmente importante ya que casi duplicó la asistencia y el gasto medio por persona, que pasó a ser de 10,4 veces y 6,24 pesetas por habitante.

En la última etapa, que nos lleva hasta 1935, se atenuó el crecimiento reflejando un aumento de 2,4 puntos, lo que se traducía en una asistencia anual al cinematógrafo de 12,8 veces por persona, y un gasto de 8,03 pesetas (1,79 pesetas más). A modo de resumen podemos indicar que entre 1910 y 1935 la asistencia a las salas por habitante creció en un 611% y el dinero dedicado por persona en un 2.333%.

En cuanto al gasto familiar, tomando como modelo una familia formada por cinco miembros, indicar que era de 1,65 pesetas en 1910, lo que suponía que se empleaba anualmente el 0,16% de los ingresos en ir al espectáculo cinematográfico. Diez años después, en 1920, el gasto era de 5,45 pesetas anual, lo que representaba el 0,43% del presupuesto familiar. Porcentaje que en la transición del cine mudo al cine sonoro, en 1930, se elevaba ya al 1,48% del gasto del hogar, siendo 31,20 pesetas el dinero destinado en ir al cine, lo que representó un aumento del 1.790,90% durante el período 1910-1930.

Capítulo 8

Fuentes y bibliografía

1. Archivos y bibliotecas

- Archivo Banco Bilbao Vizcaya (Bilbao).
- Archivo Foral de Bizkaia (Bilbao).
- Archivo General de la Administración (Alcalá de Henares).
- Archivo Histórico Provincial de Vizcaya (Bilbao).
- Archivo Municipal de Barakaldo.
- Archivo Municipal de Bilbao.
- Archivo Municipal de Erandio.
- Archivo Municipal de Getxo.
- Archivo Municipal de Portugalete.
- Archivo Municipal de Santurce.
- Archivo Municipal de Sestao.
- Archivo del Territorio Histórico de Álava (Vitoria).
- Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona.
- Biblioteca Central de la Universidad del País Vasco (Lejona).
- Biblioteca de la Diputación Foral de Bizkaia (Bilbao).
- Biblioteca de la Universidad de Deusto (Bilbao).
- Biblioteca del Congreso de Diputados (Madrid).
- Biblioteca del Museo de Bellas Artes de Bilbao.
- Biblioteca Municipal de Barakaldo.
- Biblioteca Municipal de Bilbao.
- Biblioteca Nacional (Madrid).
- Filmoteca Vasca (San Sebastián).
- Fondo Documental del Laboratorio de Microfilmación del Departamento de Historia Contemporánea de la Universidad del País Vasco (Lejona).
- Museo Arqueológico, Etnográfico e Histórico de Vizcaya (Bilbao).
- Real Academia Española (Madrid).
- Registro de la propiedad de Barakaldo.
- Registro de la propiedad de Sestao.

2. Hemerografía

2.1. Bilbao

- El Noticiero Bilbaíno (1896-1937).
- El Nervión (1896-1937).
- El Porvenir Vasco (1896-1913).
- La Voz de Vizcaya (1898-1902).
- La Gaceta del Norte (1901-1937).
- El Liberal (1901-1937).
- El Pueblo Vasco (1910-1937).
- Euzkadi (1913-1937).
- La Tarde (1914-1937).
- Excelsior (1924-1931).
- Excelsius (1931-1937).

2.2. Barakaldo

- La Ortiga Baracaldesa (1896).
- El Comercio (1905).
- La Voz de Barakaldo (1906).
- El Magisterio Vascongado (1906-1907).
- El Eco de Barakaldo (1909).
- El Látigo de Barakaldo (1911).
- El Látigo (1912-1914).
- El Galindo (1924-1930).
- La Ribera Deportiva (1924-1930).
- El Nuevo Galindo (1930).
- Eco de la Acción Católica de la Mujer (1933-1934).
- Espigas (1933-1935).
- El Amigo de los Niños y los Mayores (1933-1938).
- Atalaya (1956-1994).
- Márgenes (1972).
- Bide-Onera (1987-1993).

3. Bibliografía

3.1. Bibliografía general

- AGIRREAZKUENAGA, Joseba (dirección): *Gran atlas histórico del Mundo Vasco*, Bilbao, Editorial del Pueblo Vasco (1994).
- ANSOLA GONZÁLEZ, Txomin (2001): «Soñar en blanco y negro. Breve bosquejo sobre la exhibición cinematográfica en Barakaldo durante la primera mitad de los años cuarenta», en «La herida de las sombras. El cine español en los años 40», *Cuadernos de la Academia*, Madrid, núm. 9.
- (2001): «Espectáculos precinematográficos en el ferial de las fiestas de Bilbao (1879-1888)», en *L'origen del cinema i les imatges del siglo XIX*, Girona, Fundació Museu del Cinema-Col·lecció Tomàs Mallol/Ajuntament de Girona.

- ARBAIZA VILALLONGA, Mercedes: «Las condiciones de vida de los trabajadores de la industria vizcaína a finales del siglo XIX a través de la morbi-mortalidad», en *Revista de Historia Industrial*, Barcelona, núm. 8 (1995).
- ARPAL, Jesús y MINONDO, Agustín: «El Bilbao de la industrialización una ciudad para una elite», en *Saioak*, Bilbao, núm. 1 (1977).
- ASIMOV, Issac: *Momentos estelares de la ciencia*, Madrid, Alianza (1987).
- BACIGALUPE, Carlos: *Pan en la guerra: Crónica de la vida cotidiana en el Bilbao de la Guerra Civil (julio 1936-junio 1937)*, Bilbao, Laga (1997).
- BASTARICA, José Luis: *Como el fuego de sus fábricas. Presencia salesiana en Baracaldo (1897-1985)*, Pamplona, Don Bosco (1987).
- BELTZA: *El nacionalismo vasco (1876-1936)*, Hendaye, Mugalde (1974).
- BENI, Emilio: «Sangre y oro», en *La Lucha de Clases*, Bilbao, núm. 1.202 (14 de enero de 1922).
- BENJAMIN, Walter: *Discursos interrumpidos I*, Madrid, Taurus (1973).
- CANOGAR, Daniel: «La realidad virtual y la sociedad del espectáculo», en Marcelo EXPÓSITO y Gabriel VILLOTA (eds.): *Plusvalías de la imagen. Anotaciones (locales) para una crítica de los usos (y abusos) de la imagen*, Bilbao, Rekalde (1993).
- *Ciudades efímeras, Exposiciones Universales: Espectáculo y Tecnología*, Madrid, Julio Ollero Editor (1992).
- CASTELLS, Luis: *Los trabajadores en el País Vasco (1876-1923)*, Madrid, Siglo XXI (1993).
- DEFELUR, M.L. y BALL-ROCKEACH, S.: *Teorías de la comunicación de masas*, Barcelona, Paidós (1982).
- DELMAS, Juan E.: *Guía histórico-descriptiva del viajero en el Señorío de Vizcaya*, Bilbao, Imprenta y Litografía de Juan E. Delmas (1864).
- ESCORIHUELA Y CONESA, Marcos: *Topografía de Portugalete: su descripción, historia, enfermedades, usos y costumbres, etc.*, Madrid, Imprenta J. López (1872).
- ESCUADERO, Antonio: *Minería e industrialización de Vizcaya*, Barcelona, Crítica, Universidad de Alicante (1998).
- FERNÁNDEZ DE PINEDO Y FERNÁNDEZ, Emiliano: «Conflictividad laboral en una gran empresa siderúrgica, Altos Hornos de Bilbao (1880-1900)», en *Historia Social*, Valencia, núm. 27 (1997).
- FERNÁNDEZ SERRANO, Juan Antonio: *El convertidor*, Barcelona, Planeta (1971).
- FREIRE DÍAZ, José Javier: *La República y el porvenir. Culturas políticas en Vizcaya durante la II República*, San Sebastián, Kriselu (1993).
- FUSI AIZPURÚA, Juan Pablo: «La Edad de las Masas (1870-1914)», en *Historia Contemporánea*, Bilbao, núm. 4 (1990).
- *Política obrera en el País Vasco 1880-1923*, Madrid, Turner (1975).
- GAGO, Eleuterio: *Sestao... de aldea rural a concejo industrial* (2.^a edición), Bilbao, tomo II (1996).
- *Cien historias... de la Historia de Sestao* (2.^a edición), Bilbao (1995).
- GONZÁLEZ PORTILLA, Manuel (dir.): *Bilbao en la formación del País Vasco contemporáneo (Economía, población y ciudad)*, Bilbao, Fundación BBV (1995).
- *La formación de la sociedad capitalista en el País Vasco (1876-1913)*, San Sebastián, L. Haranburu, 2 vols. (1981).
- «Los orígenes de la sociedad capitalista en el País Vasco», en *Saioak*, Bilbao, núm. 1 (1977).
- GORTÁZAR, Guillermo: *Alfonso XIII, hombre de negocios*, Madrid, Alianza (1986).

- HAUSER, Arnold: *Historia social de la literatura y del arte*, Barcelona, Labor, 3 vols. (1985).
- HOMOBONO, José Ignacio (dirección): *La cuenca minera vizcaína. Trabajo, patrimonio y cultura popular*, Madrid, FEVE (1994).
- HUMBOLDT, Wilhelm Freicher von: *Los vascos. Apuntaciones sobre un viaje por el País Vasco en la primavera de 1801*, San Sebastián, Auñamendi (1975).
- IBÁÑEZ, Carlos: *Baracaldo, historias de un pueblo*, Bilbao, El Correo Español-El Pueblo Vasco (1987).
- IBÁÑEZ, Marta: *Baracaldo, Monografías de pueblos de Bizkaia*, Bilbao, Diputación Foral de Bizkaia (1994).
- LUIS MARTÍN, Francisco de y ARIAS GONZÁLEZ, Luis: *Las Casas del Pueblo socialistas en España (1903-1936)*, Barcelona, Ariel (1997).
- MONTERO, Manu: *Mineros, banqueros y navieros*, Leioa, Universidad del País Vasco (1990).
- (edición): *Historia de los montes de hierro (1840-1960)*, Bilbao, Museo Minero (1990).
- OLABARRI GORTÁZAR, Ignacio: *Relaciones laborales en Vizcaya (1890-1936)*, Durango, Leopoldo Zugaza (1978).
- PALACIO, Piedad: *Bajo el cielo rojo baracaldés*, Bilbao, Edición de la autora (1988).
- PÉREZ CASTROVIEJO, Pedro M.: «Vivienda obrera y primeros negocios inmobiliarios en la zona industrial de Vizcaya», en *Historia Social*, Valencia, núm. 27 (1997).
- *Clase obrera y niveles de vida en las primeras fases de la industrialización vizcaína*, Madrid, Ministerio de Trabajo (1992).
- PÉREZ DE LA PEÑA OLEAGA, Gorka: *La arquitectura modernista en Bizkaia: Ismael Gorostiza (1908-1915)*, Bilbao, Diputación Foral de Bizkaia, Departamento de Cultura (1998).
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: *Diccionario de Autoridades, Edición facsímil de la edición de 1726 del Diccionario de la Lengua Castellana*, Madrid, Gredos (1990).
- RIU Y PERIQUET, Daniel (director): *Anuario Financiero y de Sociedades Anónimas de España 1918*, Madrid (1918).
- (director): *Anuario Financiero y de Sociedades Anónimas de España 1929*, Madrid (1929).
- ROLDÁN, Santiago; GARCÍA DELGADO, José Luis y MUÑOZ, Juan: *La consolidación del capitalismo en España, 1914-1920*, Madrid, Confederación Española de Cajas de Ahorro, 2 vols. (1973).
- RUZAFÁ ORTEGA, Rafael: *Antes de la clase. Los trabajadores en Bilbao y la margen izquierda del Nervión, 1841-1891*, Universidad del País Vasco, Bilbao (1998).
- «Los patronos levantaron su Baracaldo: el sentido de un crecimiento urbano antes, durante y después de la restauración», en *Cuadernos de Sección. Historia Geografía*, San Sebastián, núm. 21 (1993).
- «Resistencias y colaboraciones tradicionales a la industrialización: Baracaldo 1841-1882», en *Cuadernos de Sección. Historia Geografía*, San Sebastián, núm. 18 (1991).
- SALAÜN, Serge: *El cuplé (1900-1936)*, Madrid, Espasa Calpe (1990).
- SANFORD, Charles L.: «Tecnología y cultura a finales del siglo XIX: La voluntad de saber», en Melvin KRANZBERG y Carroll W. PURSELL jr. (eds.): *Historia de*

- la Tecnología. La técnica en Occidente de la Prehistoria a 1900*, Barcelona, Gustavo Gili (1981).
- SEOANE, María Cruz y SAIZ, María Dolores: *Historia del periodismo 3. El siglo XX: 1898-1936*, Madrid, Alianza (1996).
- SOUGEZ, Marie-Loup: *Historia de la fotografía*, Madrid, Cátedra (1994).
- TRESSERRAS, Joan Manuel: «La sociedad de comunicación de masas en España», en Jesús Timoteo ÁLVAREZ y otros: *Historia de los medios de comunicación en España. Periodismo, imagen y publicidad (1900-1990)*, Barcelona, Ariel (1989).
- VAREY, J.E.: *Historia de los títeres en España (desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII)*, Madrid, *Revista de Occidente* (1957).
- *Títeres, marionetas y otras diversiones populares de 1758 a 1859*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños (1959).
- *Los títeres y otras diversiones populares de Madrid: 1758-1840*, Londres, Támesis Books (1972).
- VILLAR, José Eugenio: *Las catedrales de la industria. Patrimonio industrial en la Margen Izquierda y Zona Minera de la Ría del Nervión*, Barakaldo, Librería San Antonio (1994).
- PABLO, Santiago de: *Trabajo, diversión y vida cotidiana. El País Vasco en los años treinta*, Vitoria, Papeles de Zabalandia (1995).
- URÍA, Jorge: *Una historia social del ocio (Asturias 1898-1914)*, Madrid, Publicaciones Unión (1996).

3.2. Bibliografía cinematográfica

- AA.VV.: «La industria cinematográfica», *Situación*, Bilbao, núm. 3 (1994).
- AA.VV.: *Anuario cinematográfico español*, Madrid, Editor R. de Rodrigo (1935).
- AA.VV.: *Historia universal del cine*, Madrid, Planeta, 14 vols. (1982).
- AA.VV.: *Historia del cine español*, Madrid, Cátedra (1995).
- ABEL, Richard: «Del esplendor a la miseria: cine francés, 1907-1918», en Jenaro TALENS y Santos ZUNZUNEGUI (coordinado): *Historia general del cine. Orígenes del cine*, Madrid, Cátedra, vol. 1 (1998).
- AIBAR, José; PONCE, Vicente y COMPANY, Juan Miguel: «La crítica cinematográfica», en Juan Ignacio LAHOZ RODRIGO (director): *Historia del cine valenciano*, Valencia, Prensa Valenciana (1991).
- ALAMINOS LÓPEZ, Eduardo: «Cinematógrafos madrileños (1896-1918)», en *Villa de Madrid*, Madrid, núm. 88 (1986).
- «Diversiones y espectáculos en el Madrid de 1896: la llegada del cinematógrafo», en *Villa de Madrid*, Madrid, núm. 96 (1988).
- ALONSO GARCÍA, Luis: «El jabalí, la esfera, la cueva y el fósil: presupuestos y deudas de la “nueva historia”», en *Banda Aparte*, Valencia, núm. 12 (octubre de 1998).
- «Hacia una historia de los textos», en AA.VV.: *De Dalí a Hitchcock. Los caminos del cine*. Actas del V Congreso de la AEHC, La Coruña, Centro Galego de Artes da Imaxe, Xunta de Galicia (1995).
- ALTMAN, Rick: «Otra forma de pensar la historia (del cine): un modelo de crisis», en *Archivos de la Filmoteca*, Valencia, núm. 22 (enero de 1996).
- ÁLVAREZ MONZONCILLO, José María (dirección): *La industria cinematográfica en España (1980-1991)*, Madrid, Fundesco, Ministerio de Cultura (1993).

- ALLEN, Robert C. y GOMERY, Douglas: *Teoría y práctica de la historia del cine*, Barcelona, Paidós (1995).
- AMAR RODRÍGUEZ, Víctor Manuel: *El cine en Cádiz durante la II República*, Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz (1997).
- ANDRE, Jacques y Marie: *Una saison Lumière à Montpellier*, Perpignan, Institut Jean Vigo (1984).
- ANSOLA, Txomin: «Notas sobre algunos lugares comunes en la historiografía cinematográfica española», en *Banda Aparte*, Valencia, núm. 12 (octubre de 1998).
- «El fonógrafo en Bilbao (1894-1900): Una aproximación», en *Bidebarrieta*, Bilbao, núm. III (1998).
- «Primeros pasos de la exhibición cinematográfica en Portugalete (1906-1919)», *Boletín de la Sociedad de Estudios «Fray Martín de Coscojales»*, Portugalete, núm. 10 (junio 1997).
- «Notas sobre la evolución del espectáculo cinematográfico en un barrio industrial: Lutzana», en AA.VV.: *Lutzana*, Barakaldo (1995).
- «Apuntes para una historia de los cines de Barakaldo (1904-1994)», en *Ikusgela*, Barakaldo, núms. 7-19 y 21 (1993-1995).
- «El cine en las fiestas de Barakaldo (1948-1970)», en *Barakaldo en Fiestas, El Carmen 93*, Ayuntamiento de Barakaldo (1993).
- *El cinematógrafo en las fiestas de Bilbao (1896-1919)*, Barakaldo, pendiente de publicación (1997).
- ARMERO, Álvaro: *Una aventura americana, Españoles en Hollywood*, Madrid, Compañía Literaria (1995).
- ARNOLDY, Edouard: «Del mudo al parlante, del café-concierto a la época del jazz», en *Archivos de la Filmoteca*, Valencia, núm. 30 (octubre de 1998).
- ARRIBAS ARIAS, Fernando: *O cine en Lugo 1897-1977. Notas para una historia cinematográfica*, Vigo, Xerais (1996).
- ARTE Y CINEMATOGRAFÍA. *En el año XXV de su publicación 1910-1935*, Barcelona (1936).
- AUMONT, Jacques; GAUDREAU, André y MARIE, Michel (dirección): *Histoire du cinema, Nouvelles Approches*, París, Publications de la Sorbonne, Colloque de Cerisy (1989).
- AZPILLAGA, Patxi: *La industria audiovisual en Euskadi*, San Sebastián, Euskal Media, fotocopiado (1992).
- BALLESTEROS TORRES, Pedro: *Alcalá y el cine. Una aproximación al desarrollo cinematográfico de la ciudad*, Madrid, Festival de Cine de Alcalá de Henares (1995).
- BLASCO, Ricard: *Introducció a la història del cine valencià*, Valencia, Archivo Municipal Ayuntamiento de Valencia (1981).
- BORDWELL, David; STAIGER, Janet y THOMPSON, Kristin: *El cine clásico de Hollywood*, Barcelona, Paidós (1997).
- BURCH, Noël: *El tragaluz del infinito*, Madrid, Cátedra (1987).
- CABERO, Juan Antonio: *Historia de la cinematografía española. Once jornadas 1896-1948*, Madrid, Gráficas Cinema (1949).
- CABO, Xose Luís: *Cinematógrafos de Compostela 1900/1986*, La Coruña, Centro Galego de Artes da Imaxe (1992).
- *Espectáculos precinematográficos en Galicia. Das sombras chinescas os panoramas*, O Carballino, Xociviga (1990).
- CABRERA, Gregorio J.: *Cine y control social en Canarias*, Santa Cruz de Tenerife, Centro de Cultura Popular Canaria (1990).

- CÁNOVAS BELCHÍ, Joaquín T.: «Las primeras sesiones del “Cinematógrafo Lumière” en Madrid», en AA.VV.: *De Dalí a Hitchcock. Los caminos del cine*. Actas del V Congreso de la AEHC, La Coruña, Centro Galego de Artes da Imaxe, Xunta de Galicia (1995).
- «Consideraciones generales sobre la industria cinematográfica madrileña en los años veinte», en *Archivos de la Filmoteca*, Valencia, núm. 6 (julio/agosto de 1990).
- CAÑADA ZARRANZ, Alberto: *Llegada e implantación del cinematógrafo en Navarra (1896-1930)*, Pamplona, Gobierno de Navarra (1997).
- CAPARRÓS LERA, J.M.: *Cine español, Una historia por autonomías*, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, vol. 1 (1996).
- CARNERO HERNÁNDEZ, Aurelio y PÉREZ-ALCALDE ZÁRATE, José Antonio: *El cine en Tenerife: Apuntes para una historia*, Santa Cruz de Tenerife, Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife, Organismo Autónomo de Cultura (1996).
- CASTRILLÓN HERMOSA, José Luis y MARTÍN JIMÉNEZ, Ignacio: *El espectáculo cinematográfico en Valladolid (1920-1932)*, Valladolid, Filmoteca de Castilla y León, Semana Internacional de Cine de Valladolid (1996).
- CASTRO DE PAZ, José Luis (coordinación): *Historia do cine en Galicia*, La Coruña, Vía Láctea (1996).
- *La Coruña y el cine. 100 años de Historia (1896-1936)*, La Coruña, Vía Láctea (1995).
- CEBOLLADA, Pascual y RUBIO GIL, Luis: *Enciclopedia del cine español*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 2 vols. (1996).
- CERAM, C.W.: *Arqueología del cine*, Barcelona, Destino (1965).
- CERDAN, Josetxo: «Silencios y ruidos en torno a la llegada del sonoro a España», en *Archivos de la Filmoteca*, Valencia, núm. 27 (octubre de 1997).
- CINEMATÒGRAF. *Annals de la Federacion Catalana de Cine-Clubs. Historia de la Catalunya Cinematogràfica*, Barcelona, vol. 1, Curs 1983-1984 (1984).
- CINEMATÒGRAF. *Annals de la Federacion Catalana de Cine-Clubs. Historia de la Catalunya Cinematogràfica*, Barcelona, vol. 2, Curs 1984-1985 (1985).
- CINEMATÒGRAF. *Annals de la Federacion Catalana de Cine-Clubs. Historia de la Catalunya Cinematogràfica*, Barcelona, vol. 3, Curs 1985-1986 (1986).
- CINEMATÒGRAF. *I Jornades sobre Recerques Cinematogràfiques, La historiografia cinematogràfica a Catalunya*, Barcelona, Segona època, núm. 1 (1992).
- CINEMATÒGRAF. *II Jornades sobre Recerques Cinematogràfiques, Infratructures industrials*, Barcelona, Segona època, núm. 2 (1995).
- COLÓN, Carlos: *El cine en Sevilla (1929-1950): De la exposición y la llegada del sonoro a la postguerra*, Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla (1983).
- *El cine en Sevilla (1896-1928)*, Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla (1981).
- CRESPO JORDÁN, Mercedes: «Estudio geográfico de la distribución espacial de los cines madrileños», en *Geographica*, Madrid, núms. 1-4 (enero-diciembre de 1974).
- CUEVAS, Antonio: *Economía cinematográfica. La producción y el comercio de películas*, Madrid, Cía Audiovisual Imaginógrafo (1999).
- CUSACHS I CORREDOR, Manuel y SILVILLA I BOSCH, Josep: *El cinema a Mataró (1897-1939), De la llanterna mágica al cinema sonor*, Barcelona, Caixa d'Estalvis Laietana, Barcelona (1994).
- DELGADO CASADO, Juan: *La bibliografía cinematográfica española, Aproximación histórica*, Madrid, Arco/Libros (1993).

- DELGADO MUÑOZ, Fernando: «La llegada del cinematógrafo a la ciudad de Valencia», en *Banda Aparte*, Valencia, núm. 7 (mayo de 1997).
- DESLANDES, Jacques y RICHARD, Jacques: *Histoire comparée du cinema, Du cinematographe au cinema 1896-1906*, París, Casterman, tome II (1965).
- DIEZ G. O'NEIL, J.L.: «El cine y la propaganda católica», AA.VV.: *El cine y los católicos*, Madrid, Aldecoa (1941).
- EQUIPO DE INVESTIGACIÓN PRE-CINE: «1896-1996: Anuncios para un centenario en la niebla», en *Revista Universitaria de Publicidad y Relaciones Públicas*, Madrid, núm. 3 (1996).
- ESTEPA, Luis: «Paisaje en blanco y negro del cine impreso», en *El Urogallo*, Madrid, núms. 108/109 (mayo-junio de 1995).
- FELL, John L.: *El filme y la tradición narrativa*, Buenos Aires, Tres Tiempos (1977).
- FERNÁNDEZ BLANCO, Víctor: *El cine y su público en España. Un análisis económico*, Madrid, Fundación Autor (1998).
- FERNÁNDEZ CUENCA, Carlos: *Historia del cine*, Madrid, Afrodísio Aguado, tomo 1 (1948).
- *Promio, Jimeno y los primeros pasos del cine en España*, Madrid, Cuadernos de la Filmoteca Nacional de España (1959).
- FERNÁNDEZ MUÑOZ, Ángel Luis: *Arquitectura teatral en Madrid. Del corral de comedias al cinematógrafo*, Madrid, El Avapies (1989).
- FERNÁNDEZ, Miguel Anxo: *Crónica de cine o Carballiño 1900-1994*, La Coruña, CGAI/Xunta de Galicia (1995).
- FERREIRA, Antonio J.: *A fotografía animada em Portugal 1894, 1895, 1896, 1897*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa (1986).
- FLORES AUÑÓN, Juan Carlos: «Madrid, pionera del cine en España», en *Cisneros*, Madrid, núm. 67 (mayo de 1978).
- «Mr. Rousby y su “animatógrafo”», en *Cisneros*, Madrid, núm. 69 (julio de 1978).
- FOLGAR DE LA CALLE, José M.: *El espectáculo cinematográfico en Galicia (1896-1920)*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago (1987).
- FONTANELLA, Lee: *La historia de la fotografía en España, desde sus orígenes hasta 1900*, Barcelona, El Viso (1981).
- FRUTOS ESTEBAN, Francisco Javier: *La fascinación de la mirada. Los aparatos precinematográficos y sus posibilidades expresivas*, Valladolid, Junta de Castilla y León, Semana Internacional de Cine de Valladolid (1996).
- FRUTOS LUCAS, Eva: «1907-1931, apreciaciones generales de la prensa cinematográfica durante ese período», en *Cinema 2002*, Madrid, núm. 44 (octubre de 1978).
- GARCÍA DE DUEÑAS, Jesús: *¡Nos vamos a Hollywood! (Abecedario de una frustración)*, Madrid, Nickel Odeon Dos (1993).
- GARCÍA FERNÁNDEZ, Emilio C.: «El espectáculo cinematográfico en Ávila», en Juan Carlos DE LA MADRID (coordinador): *Primeros tiempos del Cinematógrafo en España*, Gijón, Universidad de Oviedo, Ayuntamiento de Gijón (1996).
- *Ávila y el cine, Historia, Documentación y Filmografía*, Ávila, Diputación Provincial de Ávila (1995).
- *El cine español: una propuesta didáctica*, Barcelona, CILEH (1992).
- *El cine español contemporáneo*, Barcelona, CILEH (1992).
- «Historia del cine en Galicia (1896-1984)», La Coruña, *La Voz de Galicia* (1985).
- GARCÍA RODRIGO, Jesús y LÓPEZ ZORNOZA, José Fidel: *La aventura del cine (Albacete, en el centenario del séptimo arte)*, Albacete, Diputación de Albacete (1995).

- GARÓFANO, Rafael: *Crónica social del cine en Cádiz*, Cádiz, Quorum Libros Editores (1996).
- *El cinematógrafo en Cádiz: una sociología de la imagen*, Cádiz, Fundación Municipal de Cultura (1986).
- GASCA, Luis: *Un siglo de cine español*, Barcelona, Planeta (1998).
- GOMERY, Douglas: «Hacia una nueva economía de los medios», en *Archivos de la Filmoteca*, Valencia, núm. 29 (junio de 1998).
- «La llegada del sonido a Hollywood», en Manuel PALACIO y Pedro SANTOS (coordinación): *Historia general del cine, La transición del mudo al sonoro*, Madrid, Cátedra, vol. 6 (1995).
- GÓMEZ B. DE CASTRO, Ramiro: *La producción cinematográfica española. De la transición a la democracia*, Bilbao, Mensajero (1989).
- GONZÁLEZ LÓPEZ, Palmira y CÁNOVAS BELCHÍ, Joaquín T.: *Catálogo del cine español. Películas de ficción, 1921-1930*, Madrid, Filmoteca Española/ICAA, Ministerio de Cultura, vol. F2 (1993).
- GONZÁLEZ LÓPEZ, Palmira: *Els anys durats del cinema classic a Barcelona (1906-1923)*, Barcelona, Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona (1987).
- *Història del cinema a Catalunya. I. L'època del cinema mut, 1896-1931*, Barcelona, Els llibres de la frontera (1986).
- GONZALVO VALLESPÍ, Ángel: *La memoria cinematográfica del espectador turo-lense. Una aproximación desde la Antropología social*, Valladolid, Universidad de Valladolid (tesis doctoral) (1994).
- GRAHIT GRAU, José: *El cine en Gerona*, Barcelona, Gráficas Fénix (1943).
- GRAU, Mariano: «Historia del cine en Segovia (desde sus comienzos hasta la implantación del sonoro)», en *Estudios Segovianos*, Segovia, núms. 40-41 (1962).
- GUBERN, Román: *Historia del cine*, Barcelona, Lumen, 2 vols. (1979).
- *El cine sonoro en la II República 1929-1936*, Barcelona, Lumen (1977).
- GUTIÉRREZ, Juan Miguel: *Sombras en las cavernas: el tempo vasco en el cine*, San Sebastián, Eusko Ikaskuntza (1997).
- HEININK, J.B.: *Catálogo de películas estrenadas en Vizcaya (1929-1937)*, Bilbao, Museo de Bellas Artes, Diputación Foral de Vizcaya (1986).
- y DICKSON, Robert G.: *Cita en Hollywood*, Bilbao, Mensajero (1990).
- HERNÁNDEZ GIRBAL, Florentino: *Los que pasaron por Hollywood* (edición de J.B. HEININK), Madrid, Verdoux (1992).
- HUESO MONTÓN, A. Luis: *La exhibición cinematográfica en La Coruña 1940-1989*, La Coruña, Diputación Provincial (1992).
- «Nous plantejaments de la història del cinema», en *L'Avenc*, Barcelona, núm. 111 (gener 1988).
- «Aspectos do comercio cinematográfico en Galicia», en *Grial*, Vigo, tomo XXIII, núm. 90 (octubre-noviembre-diciembre de 1985).
- «Notas para un estudio económico de la exhibición cinematográfica madrileña», en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, Madrid, tomo XIV (1977).
- ICART, Roger: «Comment le cinéma apprit a parler», en AA.VV.: *Du muet au parlant*, Toulouse, Cinémathèque de Toulouse, Milan (1988).
- JEANNE, René y CHARLES, Ford: *Historia ilustrada del cine*, Madrid, Alianza, 3 vols. (1974).
- JORGE ALONSO, Ana y MAYA RETAMAR, Rocío de la: *La exhibición cinematográfica en Andalucía*, Córdoba, Junta de Andalucía, Filmoteca de Andalucía (1998).

- JOSE I SOLSONA, Carles: *Els Cinemes de Catalunya, Evolució municipal i comarcal, Barcelona*, Fundació Institut del Cinema Català (1994).
- *Tendències de l'exhibició cinematogràfica a Catalunya*, Barcelona, Institut del Cinema Català (1987).
- *El sector cinematogràfic a Catalunya: Una aproximació quantitativa, Exhibició*, Barcelona, Edicions Alba (1983).
- JURADO ARROYO, Rafael: *Los inicios del cinematógrafo en Córdoba*, Córdoba, Junta de Andalucía, Filmoteca de Andalucía (1997).
- LAGNY, Michele: *Cine e historia. Problemas y métodos en la investigación cinematográfica*, Barcelona, Bosch (1997).
- LAHOZ RODRIGO, Juan Ignacio (director): *Historia del cine valenciano*, Valencia, Prensa Valenciana (1991).
- LARA GARCÍA, María Pepa: *Historia de los cines malagueños (desde sus orígenes hasta 1946)*, Málaga, Diputación Provincial de Málaga (1988).
- LEPROHON, Pierre: *Historia del cine*, Madrid, Rialp, 1968.
- LETAMENDI, Jon y SEGUIN, Jean-Claude: *Los orígenes del cine en Gipuzkoa y sus pioneros*, San Sebastián, Filmoteca Vasca, Fundación Kutxa (1998).
- *Los orígenes del cine en Bizkaia y sus pioneros*, Bilbao, Filmoteca Vasca, Fundación Bilbao Bizkaia Kutxa (1998).
- *Los orígenes del cine en Álava y sus pioneros*, San Sebastián, Filmoteca Vasca, Ayuntamiento de Vitoria, Fundación Caja Vital (1997).
- LÓPEZ ECHEVARRIETA, Alberto: *Cine vasco: de ayer a hoy. Época sonora*, Bilbao, Mensajero (1984).
- *Cine vasco: ¿realidad o ficción? Época muda*, Bilbao, Mensajero (1982).
- *El cine en Vizcaya*, Bilbao, Caja de Ahorros Vizcaína (1977).
- LÓPEZ MONDEJAR, Publio: *Las fuentes de la memoria. Fotografía y sociedad en la España del siglo XIX*, Barcelona, Lunwerk (1989).
- LÓPEZ SERRANO, Fernando: *Madrid, figuras y sombras. De los teatros de títeres a los salones de cine*, Madrid, Editorial Complutense (1999).
- LÓPEZ YEPES, Alfonso: «Catálogo de revistas cinematográficas españolas (1907-1989)», en *Revista General de Información y Documentación*, Madrid, vol. 2 (1) (1992).
- «Bibliografía de obras de consulta españolas sobre Cinematografía (1896-1989)», en *Documentación de las Ciencias de la Información*, Madrid, núm. 14 (1991).
- LORENZO BENAVENTE, Juan B.: *Asturias y el cine*, Gijón, Mases (1984).
- MACHETTI, Sandro: *El pre-cinema a Lleida*, Lleida, Pagès (1995).
- «Antecedentes y aparición del cinematógrafo en Lleida», en AA.VV.: *De Dalí a Hitchcock. Los caminos en el cine*, Actas del V Congreso de AEHC, La Coruña, Centro Galego de Artes da Imaxe, Xunta de Galicia (1995).
- MADARIAGA ATEKA, Javier: *Los orígenes del cine en Euskal Herria/Euskal Herriko zinemaren hastapenak*, Bilbao, Fundación BBK y Universidad del País Vasco (1995).
- *De la fotografía a la cinematografía. Bizkaia 1839-1959*, Bilbao, Diputación Foral de Vizcaya (1989).
- *Los inicios del cine y la fotografía en Navarra 1840-1940*, Bilbao, Departamento de Cultura del Gobierno de Navarra (1988).
- MADRID, Juan Carlos de la (coordinador): *Primeros tiempos del Cinematógrafo en España*, Gijón, Universidad de Oviedo, Ayuntamiento de Gijón (1996).
- *Cinematógrafo y varietés en Asturias (1896-1915)*, Oviedo, Principado de Asturias (1996).

- MANNONI, Laurent: «Le quatrième centenaire du cinéma. L'archéologie du cinéma et la naissance de l'industrie cinématographique», en *Théorème*, París, núm. 4 (1996).
- *Le gran art de la lumière et de l'ombre*, París, Nathan (1994).
- MARTÍN ARIAS, Luis y SAINZ GUERRA, Pedro: *El cinematógrafo 1896-1919*, Valladolid, Caja de Ahorros Popular de Valladolid (1986).
- MARTÍNEZ, Josefina: *Los primeros veinticinco años de cine en Madrid, 1896-1920*, Madrid, Consorcio Madrid 92, Filmoteca Española (1992).
- MARTÍNEZ HERRANZ, Amparo: «Catálogo de cien años de cines en Zaragoza (1896-1996)», en *Artígrama*, Zaragoza, núm. 11 (1994-95).
- MELIÁ TENA, Casimiro: *Momento actual de la industria en España, Industria Cinematográfica*, Madrid, Dirección General de Industria (1935).
- MÉNDEZ-LEITE, Fernando: *Historia del cine español*, Madrid, Rialp, 2 vols. (1965).
- MITRY, Jean: *Historie du cinema, 1895-1914*, París, Editions Universitaires, tomo I (1967).
- MORENO BETETA, María Jesús: *Prensa, radio y cine en Ciudad Real durante la II República*, Ciudad Real, Diputación de Ciudad Real (1987).
- MOYA LÓPEZ, Eduardo: *El cine en España*, Oficina de Estudios Económicos, Madrid, Ministerio de Comercio (1954).
- MUÑOZ IGLESIAS, Salvador: *La iglesia ante el cine*, Madrid, Centro Español de Estudios Cinematográficos (1958).
- MUÑOZ ZIELINSKI, Manuel: *Inicio del espectáculo cinematográfico en la región murciana*, Murcia, Academia «Alfonso X El Sabio» (1985).
- MURUGARREN, Luis: «Primeros tiempos del cine en San Sebastián», en *Boletín de la Sociedad Vascongada de Amigos del País*, San Sebastián, Cuadernos 1.º y 2.º (1983).
- NARVAEZ TORREGROSA, Daniel C.: *Los inicios del cinematógrafo en Alicante (1896-1931)*, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, Valencia (2000).
- NOELL, René: «Histoire du spectacle cinématographique à Perpignan de 1896 à 1944», *Les Cahiers de la Cinémathèque*, Perpignan, núm. especial (1973).
- ORTEGA CAMPOS, Ignacio: *El cinematógrafo en Jaén*, Málaga, Unicaja (1998).
- PABLO, Santiago de: *Cien años de cine en el País Vasco (1896-1995)*, Vitoria, Diputación Foral de Álava (1996).
- *El cine en Euskal Herria*, Vitoria, Fundación «Sancho el Sabio» (1998).
- (editor): *Los cineastas, Historia del cine en Euskal Herria (1896-1998)*, Vitoria, Fundación «Sancho el Sabio» (1998).
- PAGOLA, Manu: *Bilbao y el cine*, Bilbao, Ayuntamiento de Bilbao (1990).
- PALACIO, Manuel: «Dimes y diretes. La encrucijada del sonoro», en Manuel PALACIO y Pedro SANTOS (coordinación): *Historia general del cine, La transición del mudo al sonoro*, Madrid, Cátedra, vol. 6 (1995).
- PAOELLA, Roberto: *Historia del cine mudo*, Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires (1967).
- PASSEK, Jean-Loup (dirección): *Diccionario de Cine*, Madrid, Rialp, 2.ª edición (1992).
- PEREDA, Tito: «Del no hay billetes al no hay función», en *Bide Onera*, Barakaldo, núm. 4 (marzo de 1988).

- PÉREZ BOWIE, José Antonio: *Materiales para un sueño. En torno a la recepción del cine en España (1896-1936)*, Salamanca, Librería Cervantes (1996).
- PÉREZ MERINERO, David y Carlos: *Cine y control*, Madrid, Castellote Editor (1975).
- PÉREZ PERUCHA, Julio: «Narración de un aciago destino (1896-1930)», en AA.VV.: *Historia del cine español*, Madrid, Cátedra (1995).
- PÉREZ ROJAS, Francisco Javier: «Los cines madrileños: del barracón al rascacielos», en AGULLÓ, Mercedes (ed.): *El cinematógrafo en Madrid (1896-1960)*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid, tomo 2 (1986).
- PERRIAULT, Jacques: *Las máquinas de comunicar y su utilización lógica*, Barcelona, Gedisa (1991).
- *Mémoires de l'ombre et du son*, París, Flammarion (1981).
- PESENTI, Donata: *Verso il cinema: machine, spettacoli e mirabili visioni*, Turin, Utet Libreria (1995).
- PLATERO FERNÁNDEZ, Carlos: *El cine en Canarias*, Las Palmas de Gran Canaria, Editorial Regional Canaria (1981).
- PORTER I MOIX, Miquel: *Historia del Cinema a Catalunya (1895-1900)*, Barcelona, Departament de Cultura, Generalitat de Catalunya (1992).
- *Adria Gual i el Cinema primitiu de Catalunya 1897-1916*, Barcelona, Publicacions i Edicions de la Universitat (1985).
- y ROS VILELLA, María Teresa: *Història del cinema català (1895-1968)*, Barcelona, Taber (1969).
- y HUERRE DE PORTER, Guillemette: *La cinematografía catalana: 1896-1925*, Palma de Mallorca, Moll (1958).
- POZO, Santiago: *La industria del cine en España. Legislación y aspectos económicos (1896-1970)*, Barcelona, Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona (1984).
- QUINTANA, Ángel: «El advenimiento del cine como nueva imagen», en *Archivos de la Filmoteca*, Valencia, núm. 30 (octubre de 1998).
- QUIROGA VALCÁRCEL, Luis Miguel: «La implantación del cine sonoro en Galicia», en AA.VV.: *El paso del mudo al sonoro en el cine español*, Actas del IV Congreso de la A.E.H.C., Madrid, Complutense (1993).
- R., M. C.: «Primeros años de siglo, primeros espectáculos», en *Bide Onera*, Barakaldo, núm. 20 (1992).
- ROMAGUERA I RAMIÓ, Joaquim: «El cinema català vist també des d'una altra perspectiva: la local», en *Revista de Catalunya*, Barcelona, núm. 64 (juny 1992).
- y LORENZO BENAVENTE, Juan Bonifacio (edición): *Cinematógrafo I. Metodologías de la historia del cine*, Gijón, Festival Internacional de Cine de Gijón, Fundación Municipal de Cultura de Gijón (1989).
- ROLDÁN LARRETA, Carlos: *El cine del País Vasco: De Ama Lur (1968) a Airbag (1997)*, San Sebastián, Eusko Ikaskuntza (1997).
- ROSSELL, Deac: «Trescientos años de entretenimiento cinematográfico», en *Archivos de la Filmoteca*, Valencia, núms. 25-26 (febrero-junio de 1997).
- ROTHA, Paul: *El cine hasta hoy*, Barcelona, Plaza & Janés (1964).
- RUÍZ RODRÍGUEZ, Álvaro: *El templo oscuro. La arquitectura del cine (Tenerife, 1897-1992)*, Tenerife, Filmoteca Canaria (1993).
- S. B., R.: *Qué podemos hacer los católicos para resolver el problema del cine in-moral*, Bilbao, Escuelas Gráficas de la Santa Casa de Misericordia (1929).
- SADA, Javier: *Cinematógrafos donostiarra*, San Sebastián, Filmoteca Vasca (1991).

- SADOUL, Georges: *Historia del cine mundial, desde los orígenes hasta nuestros días*, México, Siglo XXI (1985).
- *Lumière et Méliès*, París, Pierre Lherminier (1985).
- SAIZ VIADERO, J.R.: *Una historia del cine en Cantabria*, Concejalía de Cultura del Ayuntamiento de Santander, Librería Estudio, Santander (1999).
- (coordinación y edición): *La llegada del cinematógrafo a España*, Santander, Consejería de Cultura y Deporte del Gobierno de Cantabria (1998).
- SALVAT, Juan (director): *El cine*, Barcelona, Salvat, 11 vols. (1978).
- SÁNCHEZ VIDAL, Agustín: *El siglo de la luz: Aproximaciones a una cartelera. Del kinetógrafo a Casablanca (1896-1946)*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón (1996).
- *Los Jimeno y los orígenes del cine en Zaragoza*, Zaragoza, Patronato Municipal de las Artes Escénicas y de la Imagen (Archivo de la Filmoteca de Zaragoza), Área de Cultura y Educación del Excmo. Ayuntamiento de Zaragoza (1994).
- SÁNCHEZ, Bernardo: *1896-1955 del cinematógrafo al cinemascopio. Primera vuelta de manivela para una historia del cine en La Rioja*, Logroño, Consejería de Cultura, Gobierno de La Rioja (1991).
- SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente: «En torno a algunos problemas de historiografía del cine», en *Archivos de la Filmoteca*, Valencia, núm 29 (junio de 1998).
- SANGRO Y ROS DE OLANO, Pedro: *Bases para el fomento del buen cinematógrafo español*, Pamplona, Confederación Católica Nacional de Padres de Familia (1937).
- SAUVAGE, Leo: *L'affaire Lumière. Dy mythe a l'histoire, enquête sur les origines du cinéma*, París, Pierre Lherminier (1985).
- SEGUIN, Jean-Claude y Letamendi, Jon: «El sistema Lumière en España (1896-1897)», Juan Carlos DE LA MADRID (coordinador): *Primeros tiempos del Cinematógrafo en España*, Gijón, Universidad de Oviedo, Ayuntamiento de Gijón (1996).
- SIERRA, Ramón: *El cinematógrafo y el problema de la moralidad pública*, Bilbao, Escuelas Gráficas de la Santa Casa de Misericordia (1927).
- STAEHLIN, Carlos: *Historia genética del cine, De Altamira al Weintergarten*, Valladolid, Universidad de Valladolid (1981).
- TALENS, Jenaro y ZUNZUNEGUI, Santos (coordinación): *Historia general del cine, Europa 1908-1918*, Madrid, Cátedra, vol. 3 (1998).
- TORRES, Augusto M. (edición): *Cine español (1896-1988)*, Madrid, Ministerio de Cultura (1989).
- TOSI, Virgilio: *Il cinema prima di Lumiere*, Torino, RAI (1984).
- UNSAIN, Jose María: *El cine y los vascos*, Eusko-Ikaskuntza, Filmoteca Vasca, San Sebastián (1985).
- URIARTE, José M.: *La fotografía en Durango (siglo XIX)*, Bilbao, Gerediaga Elkar-tea (1992).
- URRUTIA NÚÑEZ, Ángel: «Los cinematógrafos del primer cuarto de siglo», en *Establecimientos tradicionales madrileños*, Madrid (1982).
- VALLE FERNÁNDEZ, Ramón del: «Un espectáculo en decadencia: la exhibición cinematográfica», en *Revista Sindical de Estadística*, Madrid, núm. 118, 2.º trimestre (1975).
- *Cines en España*, Madrid, Servicio Sindical de Estadística (1965).

- VALLE, Julián del: *Teleobjetivo discreto, Lo que he visto y me han contado*, Bilbao, Edición del autor (1969).
- VALLES COPEIRO DEL VILLAR, Antonio: *Historia de la política de fomento del cine español*, Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana (1992).
- VERA NICOLÁS, Pascual: *Empresa y exhibición cinematográfica en Murcia (1895-1939)*, Murcia, Real Academia «Alfonso X el Sabio» (1991).
- VIDEIRA SANTOS, A.: *Para a Historia do Cinema em Portugal, Do diafanorama a os cinematógrafos de Lumière e Joly-Normandin*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa (1990).
- WYVER, John, *La imagen en movimiento: aproximación a una historia de los medios audiovisuales*, Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana (1992).
- ZUNZUNEGUI, Santos: *El cine en el País Vasco*, Bilbao, Diputación Foral de Vizcaya (1985).

Del taller a la fábrica de sueños constituye un detallado análisis sobre la evolución del espectáculo cinematográfico en Barakaldo, durante sus primeros treinta y cuatro años de historia. El recorrido comienza con los espectáculos precinematográficos que precedieron a la llegada del cinematógrafo (marzo de 1904) y concluye con la entrada de las tropas franquistas en la anteiglesia baracaldesa (junio de 1937). La exhibición cinematográfica comercial, de los primeros cines estables al Teatro Barakaldo, pasando por el Salón Principal, es el eje vertebrador del estudio. Junto a ella se presta igualmente atención a otras manifestaciones puntuales o no que recurrieron a la proyección de películas, bien sea en su vertiente educativa, moral, publicitaria o lúdica, como el cine al aire libre en las fiestas. El resultado de todo ello es un trabajo modélico en el que se traza la secuencia completa del número de espectadores que frecuentaron los cines baracaldeses entre 1909 y 1935, y consecuentemente se establece el grado de aceptación que obtuvo el cinematógrafo en esta ciudad industrial de la margen izquierda de la Ría del Nervión. Una aportación historiográfica inédita hasta la fecha.

